anxa
86-B
4212

Archäologische Studien
zum christlichen Altertum und Mittelalter
herausgegeben von
Johannes Ficker.
Fünftes Heft.

Die altchristlichen Goldgläser.

Ein Beitrag zur altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte

von
Dr. Hermann Vopel.

Mit 9 Abbildungen im Text.

FREIBURG I. B.
LEIPZIG UND TÜBINGEN
VERLAG VON J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK)
1899.

Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) in Freiburg i. B., Leipzig, Tübingen.

Die Allegorie

in Kunst, Wissenschaft und Kirche.

Von

D. W. Bornemann,

Professor an der Universität Basel.

8. 1899. M. 1.—

Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter.

Herausgegeben von **Johannes Ficker.**

Gr. 8.

Erstes Heft.

Ein Familienbild

aus der

Priscillakatakombe

mit der ältesten Hochzeitsdarstellung der christlichen Kunst.

Von

Otto Mitius.

Mit 3 Abbildungen. M. 1.—

Zweites Heft.

Die altchristliche Elfenbeinplastik.

Von

Georg Stuhlfauth.

Mit 5 Tafeln und 8 Abbildungen im Text. M. 7.—

Drittes Heft.

Die Engel in der altchristlichen Kunst.

Von

Georg Stuhlfauth.

Mit 2 Abbildungen. M. 7.—

Viertes Heft.

Jonas

auf den Denkmälern des christlichen Altertums.

Von

Otto Mitius.

Mit 2 Tafeln und 3 Abbildungen im Text. M. 3.60.

Fonds
Chambon

Archäologische Studien
zum christlichen Altertum und Mittelalter
herausgegeben von
Johannes Ficker.
Fünftes Heft.

Die

altchristlichen Goldgläser.

Ein Beitrag zur

altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte

von

Dr. Hermann Vopel.

Mit 9 Abbildungen im Text.

FREIBURG I. B.
LEIPZIG UND TÜBINGEN
VERLAG VON J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK)
1899.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen behält sich die Verlagsbuchhandlung vor.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

THEODOR HABENICHT

IN LEIPZIG-PLAGWITZ

UND

FRIEDRICH LOOFS

IN HALLE A. S.

GEWIDMET.

Vorwort.

Die Anregung zu einer Bearbeitung der Goldgläser verdanke ich meinem lieben Lehrer, Herrn Prof. Dr. Johannes Ficker, der mich im Sommersemester 1891 in Halle in das Studium der christlichen Archäologie eingeführt hat. Ihm schulde ich für nie versagende, opferwilligste Hilfe den wärmsten, ersten Dank. In Leipzig begonnen, in Strassburg i. E. vollendet, wurde diese Studie am 5. März 1898 von der Hohen philosophischen Fakultät der dortigen Kaiser-Wilhelms-Universität als Doktordissertation genehmigt. Die beiden ersten Bogen des vorliegenden Heftes wurden alsbald gedruckt; die Drucklegung des Restes aber schob ich, die Geduld des Herrn Verlegers auf eine harte Probe stellend, hinaus, bis ich, im Besitz des Reichsstipendiums für christliche Archäologie, an der Mehrzahl der Originale in London, Paris und Rom meine Resultate geprüft und wertvolles neues Material verarbeitet hatte. Bei der Zerstreutheit des Materials war ich auf vielseitige Unterstützung und Auskunft angewiesen, die mir, wie ich dankbar bekenne, reichlich zu teil geworden ist. Dank schulde ich den Herrn Professoren D. Hauck und Dr. Schmarsow in Leipzig, Dr. Dr. Michaelis, Dehio und D. Nowack in Strassburg i. E. für die Erlaubnis zu freiester Benutzung der ihrer Direktion unterstellten Institutsbibliotheken und -Sammlungen, sowie Herrn Dr. Schorbach für freundliches Entgegenkommen bei der Benutzung der Universitäts- und Landesbibliothek in Strassburg i. E. Mündliche und briefliche Hilfe und Auskunft gewährten die Herrn Prof. Dr. Michaelis und Dr. Forrer in Strassburg i. E., mein lieber Freund Dr. G. Stuhlfauth, damals in Rom, die Herrn Dr. Dr. Hager und Arndt in München, Herr Provinzialkonservator Dr. P. Clemen in Bonn, Herr Dr. Böhlau in Kassel, Herr Privatdocent Dr. E. Pernice in Berlin, Herr

Franz Merkens in Köln, Herr Stadtrat Zschille in Grossenhain, Herr Prof. Dr. Robert v. Schneider und Herr Th. Graf in Wien, Herr Prof. Dr. v. Kieseritzky in Petersburg, Herr Prof. M. Sokolowski in Krakau, die Herrn Dr. Dr. Read und Dalton am Britischen Museum in London, die Herrn Dr. Dr. Babelon und Prou an der Nationalbibliothek, Héron de Villefosse und Michon am Louvremuseum in Paris und Herr Dr. Fröhner ebendort, der Präfekt der Vatikanischen Bibliothek, P. F. Ehrle, und der Rektor des deutschen Campo santo, Monsig. de Waal in Rom. Besonderer Dank gebührt den Herrn, die die Veröffentlichung der in ihrem Privatbesitz befindlichen Originale bereitwilligst gestatteten. Den beiden Männern aber, denen ich in treuer und dankbarer Gesinnung diese kleine Arbeit zueignen darf, rufe ich einen herzlichen Gruss in die Heimat zu.

Rom, Kaiserliches Deutsches Archäologisches Institut, Juni 1899.

Inhaltsübersicht.

	Seite
Verzeichnis der Abbildungen	VIII
Litteratur	IX
Verbesserungen	X
Einleitung	1—7
I. Formale Uebersicht	8—17
II. Chronologische Grundlage	17—32
III. Beschreibung und Erklärung der Goldgläser in chronologisch-sachlicher Gruppierung	32
Herkunft	77
IV. Verwendung	78—93
Schluss	94
Verzeichnis	95

Verzeichnis der Abbildungen.

		Seite
1.	Männliches Porträt. London, Brit. Mus.	44
2.	Weibliches Porträt. Krakau, Mus. Czartoryski	
3.	Porträt eines Ehepaares. London, Brit. Mus.	47
4.	Amulet mit Goldglas. Strassburg, Forrer	56
5.	Zwei Magier. Grossenhain, Zschille	72
6.	Athene. Wien, Th. Graf	77
7.	Kopfbinde mit Goldglas. Wien, Th. Graf	79
8.	Fragment mit Inschrift. London, Brit. Mus.	80
9 a, b.	Gefässboden mit Inschrift. London, Brit. Mus.	85

Litteratur.

(Fil. Buonarruoti), Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati nei cimiteri di Roma. 1716.

Boldetti, Osservazioni sopra i cimiteri de' santi martiri ed antichi cristiani di Roma. 1720. (S. 14. 60. 191. 192. 194. 197. 200—202. 205. 208. 212. 216. 334. 514.)

L. Perret, Catacombes de Rome. Vol. IV. 1851. (115 Nummern auf Pl. XXI bis XXXIII.

R. Garrucci, Vetri ornati di figure in oro. ed. sec. 1864. Atlas mit 42 Tafeln.

— Storia dell' arte cristiana. vol. III. 1876.

Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. (Bonner Jahrbücher = B. Jb.). Heft 36. 1864, S. 119 ff. (E. aus'm Weerth: Röm. Glasgefässe aus der Sammlung des Herrn Karl Disch in Köln).

— H. 42. 1867, S. 168 ff. (H. Düntzer: Aus der Antikensammlung des Herrn Ed. Herstatt in Köln).

— H. 63. 1878, S. 99—114 (E. aus'm Weerth: Altchristl. Goldgläser vom Rhein).

— H. 71. 1881, S. 119 ff. (Ders.: Zur Erinnerung an die Disch'sche Sammlung röm. Gläser).

— H. 81. 1886, S. 49—77: (C. Bone): Römische Gläser der Sammlung des Herrn Franz Merkens in Köln).

De Rossi, Bullettino di archeologia cristiana (= Bull.). 1864, S. 81 ff., 89 ff.

— 1868, S. 1 ff.

— 1874, S. 126 f.

— 1882, S. 131 ff., 137 ff., 158.

— Roma sotterranea cristiana (= RS). III. 1877, S. 602.

F. X. Kraus, Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen. 1872, S. 135 bis 144.

— Roma sotterranea. 2. Aufl. 1879, S. 328 ff.

— Realencyklopädie der christlichen Altertümer (PE.) I. 1882, S. 609 ff. (Heuser).

— Geschichte der christlichen Kunst. I. 1896, S. 479 ff.

W. Smith and S. Cheetham, A dictionary of christian antiquities. vol. I. 1875, S. 730 ff.

Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes, nouv. éd. 1877, S. 327 ff., 349 ff.

V. Schultze, Archäologische Studien über altchristliche Monumente. 1880, S. 203—211.

— Die Katakomben. 1882, S. 187—198.

— Archäologie der altchristl. Kunst. 1895, S. 306 ff.

Th. Roller, Les catacombes de Rome. vol. II. (1881), S. 222 ff.

Gerspach, L'art de la verrerie (Bibl. de l'enseignement des beaux-arts). (1885), S. 67 ff.

J. Liell, Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben. 1887, S. 175—193.

Joh. Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristl. Kunst. 1887, S. 48—60.

A. Pératé, L'archéologie chrétienne (Bibl. de l'enseignement des beaux-arts). (1892), S. 152—158.

Römische Quartalschrift für christl. Altertumskunde und für Kirchengeschichte (=RQS). VI. 1892, S. 52 ff. (M. Armellini: I vetri cristiani della collezione di Campo santo).

Kunstgewerbeblatt. Neue Folge. V. 1893/94. 2. H. S. 17 ff. (Luthmer: Hinterglasmalerei). VII. 1895/96. 9. H. S. 183 ff. (A. Kisa: Kunsthandwerk am Rhein).

Die Nummern beziehen sich auf die Tafeln in Garrucci's Storia ..., bei einem vorgesetzten V. auf die Tafeln in den Vetri ... desselben Verfassers.

Verbesserungen.

S.	6	Z.	17	v.	u.	lies F. X. statt FA.
„	7	„	18	„	o.	„ Verwendung statt Bestimmung.
„	11	„	6	„	u.	„ explicatif statt explicative.
„	18	„	19	„	o.	„ Spitzenhaube statt -hauben.
„	19	„	2	„	u.	„ Inschriften statt Zuschriften.
„	30	„	13	„	o.	„ streiche 20 hinter 20 f.

Einleitung.

Die sog. Goldgläser, welche in der vorliegenden Arbeit zum ersten male einer eingehenderen, zusammenfassenden Bearbeitung unterzogen werden, stehen allen anderen Fundgegenständen der römischen Katakomben, welche die günstigsten Vorbedingungen für die Erhaltung solcher zerbrechlichen Waare boten und deshalb die reichste Ausbeute an G. geliefert haben, an Wert voran.

Diese unscheinbaren Glasscheiben oder -scherben, die im Kunsthandel, wenn er ihrer habhaft werden kann, enorme Preise erzielen, sind wertvolle Denkmäler der Kultur und Kunst jener Zeit, da an Stelle der Schritt für Schritt von der Weltbühne verschwindenden heidnischen eine christliche Gesellschaft emporwuchs. Als die Produkte einer mehr handwerklichen Kunstübung, die für den täglichen Gebrauch arbeitete, gewähren sie einen unmittelbaren Einblick in die Gedanken und Anschauungen, von denen die Künstler inspiriert wurden, zeigen, welches Mass künstlerischer Durchbildung Gemeingut geworden war, verraten in dem Bildervorrat, welcher das tägliche Leben schmücken und erheitern, belehren und erheben sollte, das geistige Niveau des Publikums, für das die Künstlerhand schuf.

Was versteht man unter G.?

Wir behandeln zunächst die Technik und deren Geschichte.

Die G. stellen eine eigentümliche Verbindung von Glas- und Metalltechnik dar: Wir sehen zwischen zwei flachen oder leicht gewölbten, runden Glasscheiben sehr verschiedener Grösse ein Goldblatt eingelegt und auf diesem mit der Radiernadel eine Zeichnung in der Weise ausgeführt, dass die überschüssigen Teile des Goldblattes weggeschabt sind. Da in der Regel für beide Gläser eine durchsichtige, oft leicht grün gefärbte Glasmasse verwendet worden ist, so kann die Zeichnung von zwei Seiten betrachtet werden, wobei sie natürlich einmal im Gegensinne erscheint[1].

[1] So erklärt sich die nicht seltene Differenz der Reproduktionen. Bei der geringen Durchsichtigkeit der blind gewordenen, oberen Glasschicht hat man zuweilen die untere Ansicht bevorzugt. Die Zeichnung erscheint, durch das obere Glas gesehen, verschieden, je nachdem sie auf der unteren Seite des oberen oder auf der oberen Seite des unteren Glases ausgeführt wird. Das scheinen

Zuweilen und zwar meist bei den kleineren G. ist aber auch als wirksame Folie für das Gold ein farbiges Unterglas, blau, violett, grün, rot[1], verwendet worden. In einigen Fällen ist noch an charakteristischen Stellen ein Auftrag von Farbe auf das Gold erfolgt.

Die grösseren, 15 und mehr cm Dm. enthaltenden Exemplare der auf diese Weise hergestellten G. sind flache Schalen gewesen[2]; geringeren Dm.'s haben sie die Böden von Tassen gebildet, deren aufsteigender Rand meist weggebrochen ist[3].

Aus einigen Resten geht hervor, dass auch die Gefässwände in der gleichen Technik verziert worden sind[4].

Die kleinen, oft nur wenige cm Dm. enthaltenden Gläser können als Böden von Bechern in der Form unserer Weingläser gedient haben. Viel häufiger aber sind sie, wie uns die bei Köln gefundene Schale 170, 1 gelehrt hat, dazu bestimmt gewesen, in grosse Glasschalen eingepresst zu werden.

Aber auch zur Verzierung kleiner Glaskästen[5] ist die Goldglastechnik verwendet worden.

Da gleichzeitige litterarische Zeugnisse völlig fehlen, so kann man über die Genesis der Goldglastechnik nur Vermutungen äussern. Sie scheint aus der Absicht entsprungen zu sein, einen billigeren Ersatz für die teueren Edelmetallgefässe herzustellen und zugleich den schon zu des älteren Plinius Zeiten wohlfeilen, ordinären Glasgefässen einen vornehmeren Charakter zu geben[6].

die Künstler selbst einige male nicht beachtet zu haben, so dass die Schrift im Vergleich zur Zeichnung verkehrt erscheint.

[1] Vgl. Garr., Vetri, pref. VII. sq.

[2] Das zeigt z. B. deutlich der abgeschliffene Rand der Schale 169, 1. aus'm Weerth meint (B. Jb. H. 63. 1878, S. 101 f.), alle G. seien ursprünglich als flache Scheiben gearbeitet, deren Ränder zur Einfügung in Tassen u. dgl. besonders angeblasen wurden.

[3] Garr. giebt 203, 11 (vgl. V. 39. 7a) die Seitenansicht einer vollständigen, mit zwei kleinen Henkeln versehenen Tasse wieder, welche Boldetti. S. 191 veröffentlicht hat. B. behauptet, deren noch mehrere gefunden zu haben. S. 189. 191. 192. — Bei den uns erhaltenen G. ist zuweilen noch ein Fragment des Randes übrig geblieben, das jedoch in den Reproduktionen nicht immer angedeutet ist. So fehlt es 188, 5.

[4] Vgl. 203, 10. Perret. IV. 33, 106. Römische Quartalschrift. VI. 1892, T. II, 3. — Garr. 168, 1, ein sog. Pseudodiatretum, das auf der Aussenwand des inneren Bechers drei mit Goldschaum aufgemalte Genien zeigt, halte ich mit E. aus'm Weerth (B. Jb. H. 59. 1876, S. 69. A. 2; H. 71. 1881, S. 121 ff.) für modern. E. a. W. behauptet (B. Jb. H. 63. 1878, S. 100. A. 1), auch in Verona ein G. mit ansteigenden Gefässwänden gesehen zu haben.

[5] Das zeigt das leider völlig verschollene, 1847 in Neuss gefundene Kästchen. Vgl. B. Jb. H. 63. 1878, T. IV. S. 103—113.

[6] Vgl. J. Marquardt, Das Privatleben der Römer. II. Teil. 2. Auflage.

Die Technik selbst setzt eine hochentwickelte Glasmacherkunst, wie sie in Rom allerdings schon im ersten Jahrhundert n. Chr. erreicht war, voraus, gleichviel, ob man über das Goldblatt mit der Glaspfeife eine deckende Glashaut blies[1] oder die Ränder zweier aufeinander gelegten Scheiben zusammenschmolz.

Wie für die G.-technik einerseits mannigfache Analogien und Vorstufen[2] nachweisbar sind, so hat sie andererseits auf eine schon bestehende Kunstübung in der folgenreichsten Weise eingewirkt. Denn erst mit der Verwendung der Goldglaswürfel hat die Mosaikmalerei jenen grossartigen Aufschwung genommen[3], wie er seit Ende des 4. Jahrh.'s zu beobachten ist.

1886, S. 749. A. 5. — Die kleinen Medaillons, welche in grössere Schalen eingesetzt wurden, erinnern an den Edelsteinschmuck der Gold- oder Silberschalen.

[1] Das nimmt A. Ilg an. Vgl. Die Glasindustrie. Ihre Geschichte, gegenwärtige Entwickelung und Statistik. In Gemeinschaft mit Dr. A. Ilg und W. Böheim herausgegeben von L. Lobmeyr, Stuttg. 1874, S. 37.

[2] Ich erinnere an jene Metallarbeiten, bei denen das eine Metall in das andere eingelegt wurde (die sog. Emblemata). (Vgl. Marquardt a. a. O., S. 683.) Eine Verbindung von Glas und Metall zeigen jene kostbaren Becher, bei denen der in durchbrochener Arbeit hergestellte Mantel aus Edelmetall mit Glas ausgegossen ist (Marquardt, S. 763). Bei den sog. „Petinetgläsern" sind Goldblättchen in der Masse inkrustiert (Ilg a. a. O., S. 28). In den etruskischen Gräbern findet man Glasschalen, in deren Masse Goldblätter eingelegt sind, indessen ohne Zeichnung (Ilg a. a. O., S. 37). In nordischen Gräbern finden sich einige Prachtstücke von beträchtlicher Grösse, „bei denen unter einer durchsichtigen Glasschicht ein eigentümlicher, aus Goldblättchen, Email und buntem Glase zusammengesetzter, mosaikartiger Untergrund hervorleuchtet" (Ilg a. a. O., S. 6). Gleichfalls in dänischen Gräbern (Ilg, ebenda), aber auch im ägyptischen Achmim (vgl. R. Forrer, Die frühchristlichen Altertümer von Achmim-Panopolis 1893, S. 20. T. IX. 13 vgl. XIII. 8) sind Glasperlen gefunden worden, die aus einem Glaskern, einer darüber gelegten Gold- oder Silberschicht und einer deckenden Glashaut bestehen. — Es ist möglich und wahrscheinlich, dass die von Athenäus, Deipnos. V. 199 (rec. G. Kaibel, I. 1887, S. 443) erwähnten ὑάλινα διάχρυσα G. waren, dass demnach diese Technik, wie die Glasbearbeitung überhaupt, aus Aegypten stammt. Keinesfalls aber deuten, wie E. aus'm Weerth meinte (B. Jb. 63, S. 113), schon die griechischen Inschriften auf eine ursprünglich griechische Herkunft. Griechisch ist bis ins 3. Jahrh. hinein Vulgärsprache.

[3] A. Ilg, der in diesem Einflusse auf die Mosaikmalerei mehr noch als in den Darstellungen den Hauptwert unserer Gläser sieht (a. a. O, S. 38), hat in einer interessanten Untersuchung über die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „Mosaik" (Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Neue Folge. V. 1890, S. 161 ff., abgedruckt in den Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. Neue Folge. V. 1892, S. 168 ff.) den Nachweis versucht, dass „musivum", „opus musaicum" ursprünglich eben nichts anderes als die Vergoldung von Glas-

Byzanz hat offenbar unsere Technik noch in späteren Jahrhunderten, als sie in Rom ausser Uebung gekommen war, gekannt[1].

Jahrhunderte später tauchen auch litterarische Zeugnisse auf[2].

---

mosaik bedeutet habe und erst allmählich in den erweiterten, vulgären Gebrauch übergegangen sei. „Aurum musivum" ist das Gold, welches durch Walzen, Quetschen, Schlagen, durch Zerreiben, Mahlen oder Stampfen zu dem Gebrauche tauglich wird (a. a. O., S. 175).

[1] Herr Dr. Forrer in Strassburg und Herr Stadtrat Zschille in Grossenhain besitzen einige kleine byzantinische G., die noch der näheren Untersuchung harren.

[2] Nicephorus, breviarium anno 768; recogn. J. Bekkerus, Bonnae 1837. S. 86: τοῦ Σωτῆρος καὶ τῶν ἁγίων οὔσας διὰ ψηφίδων χρυσῶν καὶ κηροχύτου ὕλης εἰκονογραφίας ἀπέξυσε. Diese Worte können sich, so urteilt Ilg a. a. O., S. 180, nur auf Glasgefässe, die in G.-technik verziert sind, beziehen.

In das 10. Jahrh. setzt Ilg den Autor des unter dem mythischen Namen Heraclius gehenden Werkes „de coloribus et artibus Romanorum". In dieser Sammlung von Kunsthandwerkrezepten findet sich auch Buch 1. c. V. (S. 7 f. der Ausgabe von A. Ilg, Quellenschriften. Bd. IV. 1873), ein Abschnitt „de fialis auro decoratis", in dem der Verfasser seine von Erfolg gekrönten Bemühungen schildert, die altrömische G.-technik wieder zu finden: „Inveni petulas inter vitrum duplicatum inclusas caute. Cum sollers sepius illud Visu lustrassem, super hoc magis et magis ipse Commotus, quasdam claro vitro renitentes Quaesivi fialas mihi, quas pinguedine gummi Unxi pincello. Quo facto imponere cepi Ex auro petulas super illas; utque fuere Siccatae volucres homines pariterque leones Inscripsi ut sensi; quo facto desuper ipsas Armavi vitrum docto flatu tenuatum Ignis; sed postquam pariter sensere calorem Se vitrum fialis tenuatum junxit honeste." In einem zweiten derartigen Werke, das nach Ilg etwa 100 Jahre später entstanden ist, der „schedula diversarum artium" des Presbyters Theophilus, ist von „vitrum graecum" die Rede, „quod musivum opus decorat" (ed. A. Ilg, Quellenschriften. Bd. VII. 1874, Buch II. c. XV, S. 117). Wenn Ilg's Vermutung (Vorwort, S. XLIII) richtig ist, der Verfasser sei ein Mönch Rogkerus (= Rugerus) gewesen, der unter dem kunstsinnigen Meinwerk von Paderborn Ende des 11. und in den ersten Decennien des 12. Jahrh.'s im Benediktinerkloster Helmershausen an der Diemel als Goldschmied thätig war, so würde die G.-technik, und zwar von den Griechen erlernt, auch im nördlichen Deutschland nicht unbekannt gewesen sein. Theophilus lässt den Goldbelag auf den Glaswürfeln — denn um solche, wohl für das Mosaik bestimmt, handelt es sich bei ihm — durch einen Ueberzug mit pulverisiertem, flüssig gemachten Glase geschützt werden, das im Feuer gebrannt wird. Auch in Frankreich und England ist die Technik, bald mit Gold und Silber, bald mit Zinn operierend, nachweisbar (Jean de Garlande a. 1080: „incrustent [sc. cipharii] les vases avec des lames d'or et d'argent"). Vgl. Ilg, S. 61 des oben S. 3. A. 1. citierten Werkes und in den Anmerkungen zu seinen Ausgaben des Heraclius (S. 117) und Cennini (S. 179). Für die Tradition in Italien zeugt noch im 14. Jahrh. Cennino Cenninis (geb. ca. 1372) Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei c. 172 (deutsche Ausgabe von Ilg, Quellenschriften. Bd. I. 1871, S. 118 ff. Italienisch:

Die Verbindung von Gold und Glas ist dem ganzen Mittelalter geläufig geblieben. Böhmische Gläser des 18. Jahrh.'s zeigen eine der alten verwandte Technik, und in unseren Tagen hat Salviati in Venedig erfolgreiche Versuche zur Nachahmung der altchristlichen Gläser angestellt[1].

An litterarischer Beschäftigung mit den Goldgläsern hat es bisher nicht gefehlt[2]. Die Katakombenwerke thun ihrer Erwähnung. Die jeweiligen neuen Funde sind mit ausführlichen Kommentaren in Einzelabhandlungen publiziert worden (vgl. die Litteraturangaben bei Garr., Vetri[2], pref. S. XVIII ff.). Doch sind die Schriftsteller des vorigen und der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts meist von dem ersten Hauptwerke über die Goldgläser abhängig, das der ausgezeichnete Gelehrte und Florentiner Senator Filippo Buonarruoti 1716 veröffentlicht hat.

Das Werk ist noch heute brauchbar wegen der Fülle der mit ausgebreiteter Gelehrsamkeit aus der profanen und patristischen Litteratur geschöpften Notizen; nur sind B.'s Ausführungen von der unrichtigen Voraussetzung beherrscht, die Gläser seien vor der letzten grossen Verfolgung, in der Hauptsache in der langen Friedenszeit zwischen Valerian und Diocletian, entstanden (Pref. S. XII f.). B. standen gute Zeichner zur Verfügung; seine Abbildungen sind für jene Zeit merkwürdig genau und um so wertvoller, als viele Originale verloren und verschollen sind. B.'s Zeitgenosse Boldetti, der eine beträchtliche Zahl neuer G. publiziert hat, ist nicht des gleichen Lobes wert. Seine Abbildungen gewähren nur oberflächlichste Kenntnis vieler, leider verlorenen G. Perret's Abbildungen der G. aus dem Vatikan und den Pariser Sammlungen geben zwar mit grosser technischer Virtuosität den farbigen Reiz der Originale wieder, sind aber flüchtig und vielfach auch in ungleichem Massstabe gezeichnet.

Für eine wissenschaftliche Bearbeitung des Materiales hat erst Garrucci's unschätzbarer Sammelfleiss den Grund gelegt durch das im Jahre 1858 in 1. und 1864 in 2. Auflage erschienene Werk: „Vetri ornati. . . .“ Text und Tafeln der Vetri sind unter geringen Veränderungen und Zuthaten, jedoch mit Weglassung der heidnischen

Il libro dell' arte o trattato della Pittura di Cennino Cennini per cura di Gaetano e Carlo Milanesi. Firenze 1859, S. 123 ff.). Die Technik dient zur Verzierung von Reliquienkästen (man denkt an den Neusser Fund); das Goldblatt wird mit Eiweiss befestigt; die Zeichnung muss mit rascher und sicherer Hand ausgeführt werden; Farben treten hinzu; das Deckglas fehlt.

[1] Vgl. B. Jb. H. 64. 1879, S. 119. [2] Vgl. Litteraturübersicht.

Gläser, in die grosse Storia dell' arte cristiana desselben Verfassers übergegangen. Garr.'s Abbildungen der G., die möglichst nach den Originalen hergestellt sind, sind zuverlässiger als man erwartet; lagen ja doch auch hier, wo der Zeichner Linie für Linie den Originalen folgen konnte, ungleich günstigere Vorbedingungen für eine genaue Wiedergabe vor als bei den Werken der Plastik und Malerei, die erst in eine andere Formensprache der reproduzierenden Technik übersetzt werden mussten. Garr.'s Text hat dieselben Vorzüge und Mängel, welche die ganze Arbeit des Jesuitenpaters kennzeichnen.

Altmeister de Rossi, der ein grosser Kenner auch der Kleinkunst war, ist wiederholt, namentlich bei Gelegenheit neuer Funde, auf die G. zu sprechen gekommen und bietet, wie immer, wertvolle Anregungen. Er schliesst sich Garr. in der Datierung der G. an, indem er die Mehrzahl der Gläser ins 4. Jahrh. setzt. Manche gehören dem 3. an; aber eine genaue Scheidung dünkt ihn eine schwierige Arbeit[1]. Im Anfange des 5. Jahrh.'s erlischt die G.-produktion; keines der erhaltenen Gläser ist jünger als 410, wo man aufhörte die Katakomben als Grabstätten zu benutzen. Garrucci und de Rossi folgt die Mehrzahl der Archäologen. Nur Victor Schultze[2] und Johannes Ficker[3] glaubten jene Zeitgrenze überschreiten und einen beträchtlichen Teil der Gläser ins spätere 5., ja einzelne sogar ins 6. Jahrh. verweisen zu müssen.

Wenn ich, gestützt auf die allgemeine Orientierung und manche wertvolle Gesichtspunkte für die Einzeluntersuchung, die ich den Werken von F. A. Kraus und besonders von V. Schultze und J. Ficker verdanke, in dieser Arbeit dem Verlangen nach „einer gründlichen kunstgeschichtlichen und archäologischen Verwertung“[4] der Goldgläser nachzukommen den Versuch mache, so bin ich mir der mannigfachen Schwierigkeiten, namentlich in der Datierungsfrage, wohl bewusst. Es liegt ja im Wesen solcher mehr handwerksmässig, nach Vorlagen arbeitenden Kunstübung begründet, dass die individuellen, aus künstlerischer Gestaltungskraft hervorgegangenen Züge hinter dem Allgemeinen, Angelernten, Formelhaften zurücktreten und dass deshalb die Spuren zeitlich und lokal begrenzter

[1] Vgl. Bullettino, 1864. S. 82: „Vorrei ne fosse tentata la classificazione cronologica per discernere quelli dell' età delle persecuzioni da quelli dell' èra di pace. Niuno però mi chiederà, che m'accinga qui ad un tentativo sì arduo; nè che d'un sì capitale quesito tratti incidentemente e in poche parole“.

[2] Arch. Studien, S. 206; Katakomben, S. 197; Archäologie, S. 312.

[3] Apostel, S. 50. [4] Schultze, Archäologie, S. 306. A. 3.

Entstehung nur schwer festzustellen sind. Andererseits liegt gerade über den G. ein Hauch des Individuellen, der ihre Zeichnungen besonders reizvoll macht; können wir ja doch, dank der vorzüglichen Erhaltung, Linie für Linie dem Griffel eines vor ein und ein halb Jahrtausenden arbeitenden Künstlers folgen. Kleine zeichnerische Eigentümlichkeiten fordern sogar die Vermutung heraus, dass hie und da dieselbe Hand die Nadel geführt habe, eine Vermutung, die freilich erst sorgfältige Vergleichung der Originale bestätigen kann.

Eine zweite Schwierigkeit liegt in dem Mangel an Vorarbeiten für die Geschichte des Kunsthandwerks der römischen Kaiserzeit. Von einer Geschichte der gravierten Metallarbeiten (Spiegel, Schalen u. dgl.) z. B. dürfen auch für die G. neue Aufschlüsse erhofft werden.

Meine Untersuchung wird nach einer formalen Uebersicht des ganzen Materials (I) zunächst die für die Datierung massgebenden Grundlagen zu ermitteln suchen (II), sodann unter möglichster Vereinigung des chronologischen Gesichtspunktes mit dem der sachlichen Gruppierung die Darstellungen beschreiben und erklären (III), und endlich die Frage nach der Bestimmung der G. erörtern (IV).

I.

Formale Uebersicht.

Wir verschaffen uns zunächst eine Uebersicht über das Material, indem wir, um den Inhalt der Zeichnungen unbekümmert, die Frage beantworten: Wie hat der Zeichner die kreisrunde Fläche[1], die zu verzieren seine Aufgabe war, verwertet[2]?

In den meisten Fällen hat er im Anschlusse an den gegebenen Umriss die Kreislinie herrschen lassen, bisweilen aber auch eine geradlinige Umrahmung vorgezogen.

Wir betrachten zunächst die Einfassung, welche die für die Darstellung bestimmte Innenfläche abgrenzt und zwischen Bild und Rand vermittelt.

Bei runder Innenfläche ist als einfachste Fassung ein schmaler Ring verwendet. So, zweckmässigerweise, bei den kleinen, nur 2—3 cm Dm. enthaltenden Gläsern: 170, 1. 171, 5. 6. 172, 5. 173, 1—3. 5—11. 13. 15—20. 174, 1. 3. 4. 8. 9. 10—14. 175, 10. 176, 3—5. 11. 13. 16. 177, 3. 4. 178, 1—5. 9. 12. 183, 5. 7. 186, 3. 189, 4. 203, 3 — V. 35, 3. 37, 3.—5. 490, 5.

Bei grösseren Gläsern: 169, 3. 4. 171, 2. 174, 9. 175, 4. 6. 176, 2. 7. 177, 5. 8. 178, 10. 11. 179, 7. 8. 9. 180, 3. 6. 9. 182, 1. 183, 1. 6. 184, 4. 185, 2. 5. 186, 2. 187, 2. 4. 5. 6. 188, 1. 2. 3. 4. 6. 7. 191, 1. 3. 4. 5. 6. 8. 192, 4. 193, 1. 2. 3. 5. 6. 9. 194, 3. 5. 6. 8. 195, 2. 3. 6. 10. 11. 12. 196, 3. 4. 197, 5. 6. 198, 1. 199, 4. 200, 1. 201, 1. 202, 6. 7. 203, 6. 7. 8. 490, 6. 8. V. 34, 1. 6. 7. 8. 35, 2. 8. 36, 2. 7. 37, 11. 38, 1. 39, 4. 6.

Um diesen Ring sehen wir in kurzem Abstande einen zweiten Ring gelegt: 169, 4. 171, 1. V. 36, 2, wobei der Zwischenraum leer bleibt; gefüllt wird er in verschiedener Weise, entweder durch eine

---

[1] Von eckigen Flächen haben wir nur wenige Beispiele: das Neusser Kästchen und zwei Kölner G. (Forrer, a. a. O. T. XIII. n. 17. u. 18).

[2] Die folgenden Ausführungen mögen als eine Ergänzung zu dem trefflichen Büchlein Fr. Portheims (Ueber den dekorativen Stil in der altchr. Kunst, Stuttg. 1886) betrachtet werden, indem sie dem Dekorationsstil einer einzelnen Denkmälerklasse nachgehen.

Inschrift[1]: 170, 1. 171, 3. 5. 172, 2. 175, 9. 178, 8. 180, 7. 181, 1–5. 183, 8. 184, 3. 189, 3. 6. 193, 4. 195, 1. 7. 197, 1. 198, 3. 199, 2. 6. 490. 3. 4. V. 35, 1 oder durch einen Kranz gleichseitiger Dreiecke: 169, 5. 180, 1. 196, 6 oder durch ein Rankenornament: 198, 4. 201. 2. 203, 1. V. 37, 10 oder durch einen Kranz radial gestellter, zugespitzter Stäbchen: 201, 5.

Aehnliche Einfassungen sind: ein aus Blättern und Blüten bestehender Kranz: V. 36, 3. 38, 2, ein Kranz gleichseitiger Dreiecke (wie 169, 5 etc., aber nur von einem schmalen Kreisringe umgeben): V. 35, 6, eine Perlenschnur zwischen zwei einfachen Kreislinien: V. 35, 4, eine Kreislinie mit rechteckigen Vorsprüngen: V. 38, 6.

Am häufigsten finden sich die beiden folgenden Randverzierungen, die man sich in der Weise entstanden denken kann, dass aus einem breiteren Ringe Halbkreise mit kurzen Zwischenstegen oder Dreiecke ausgeschnitten und als äusserer Rahmen zu einem Kranze gereiht sind. Wir sehen das Halbkreismotiv, wie wir es kurz nennen wollen, obgleich die Bögen auch bald gestelzt, bald verflacht sind: 169, 6. 170, 5. 172, 1. 175, 3. 5. 177, 1. 178, 6. 7. 179, 1? 2. 4. 180, 8. 181, 6. 8. 182, 5. 183, 4. 184, 5. 185, 1. 8. 186, 1. 4. 187, 3. 190, 1. 191, 2. 7. 192, 1. 6. 7. 194, 4. 197, 3. 199, 1. 5. 200, 3. 201, 4. 202, 2. 5? 490, 1 [2]. R. S. III. T. XVII. 2 u. 3.

Dazu ergeben sich leichte Varianten, wenn, wie es 170, 3. 182, 2. 202, 3 der Fall ist, eine Kreislinie durch die Durchmesser der äusseren Halbkreise geht oder um diese, wie bei 182, 6. 186, 6. 189, 7. 196, 1. 5. V. 31, 4. 34, 4, ein schmaler Ring gelegt ist oder der innere Kranz gleichsam umgekehrt, die Spitzen nach innen, wiederholt wird, so 179, 6. 183, 2. 199, 3, oder wenn zwei auf der Innenseite stumpf gezahnte Ringe verwendet werden: 175, 2a.

Das Dreieckmotiv findet sich mit einer Ausnahme (197, 2) nur bei runder Innenfläche: 177, 6. 186, 5 (wo in die Zwischenräume, wie 490, 1, noch Punkte gesetzt sind). 189, 2. 192, 2. 3. 193, 8. 194, 2. 196, 7. 198, 2. 5. 201, 3. V. 32, 5. Die äusseren Dreiecke sind 182, 4. 190, 5 noch von einem Ringe umschlossen. 174, 1 zeigt uns zwei Reihen kleiner gleichseitiger Dreiecke, die ihre Spitzen einander zukehren. Innen Dreiecke, aussen Halbkreise erscheinen 195, 8.

Unter den vom Kreisrunde abweichenden Innenflächen kommt das von einem schmalen Streifen umrahmte Quadrat am häufigsten

[1] 175, 1 ist die Inschrift von zwei einfachen Kreislinien eingeschlossen. — 202, 1 ist der äussere Ring durch eine Perlenschnur ersetzt.

[2] Punkte zwischen den Halbkreisen.

vor. Hier kann der Zeichner in der Füllung der grösseren leeren Randflächen sein dekoratives Geschick bekunden. Nur in wenigen Fällen erblicken wir ein Ornament, das seinem Zwecke, vom Quadrat zum Kreise überzuleiten, einigermassen entspricht. Der Rand bleibt ganz leer: 184, 2. 190, 6. V. 38, 3. Mit der Inschrift, die sich 172, 8. 9. 10. 190, 1. 200, 2 findet, wechseln ab: eine Rolle: 176, 6. 184, 1. 200, 6, ein punktiertes Rechteck: 192, 5, ein Doppelquadrat, das 180, 2 auf der Seite ruht, mit Diagonalen versehen ist und Punkte neben sich hat und 179, 3 über Eck gestellt und mit einem Vierblatt gefüllt ist, ein einfaches Dreieck: 176, 1. 187, 1. 190, 2, ein doppeltes Dreieck, dessen Basis fast der Quadratseite an Länge gleichkommt, wobei (ausser 170, 2) der Zwischenraum zwischen Dreieck und Quadrat mit z. T. farbigen Punkten und Ringen gefüllt wird: 170, 2. 177, 2 (mit senkrechten Strichen im Dreieck). 188, 5. 194, 1. — 180, 5 ist ein Kreis mit Volutenansätzen in das Dreieck eingezeichnet. Ein stilisiertes Rankenornament finden wir 182, 3 und 190, 3. Auch das beliebte Halbkreismotiv kommt bei eckiger Innenfläche zur Anwendung, und zwar in der gewöhnlichen Form: 173, 14 (hier zeigt die Innenfläche ein Motiv, das dem Fussbodenmosaik geläufig ist: zwei übereinanderliegende Quadrate, von denen das untere über Eck gestellt ist). 177, 7. 179, 3. 197, 1 oder mit umschliessendem Ringe: 200, 4 oder mit Verdoppelung des inneren Kranzes: 175, 7. — 197, 2 ist der Rand von vier konzentrischen Kreisen gebildet, von denen die beiden inneren einen Zickzackstreifen umschliessen. V. 33, 4 ist über einen Kreis eine rechteckige Fläche gelegt, so dass die Ecken überstehen; Tupfen füllen den oberen und unteren Rand.

Durch grössere oder geringere Abschrägung der Ecken erfolgt der Uebergang zur achteckigen Grundfläche. Auf den kleinen Gläsern dieser Art bildet ein schmaler Rahmen den Rand: 172, 3. 4. 6. 7. 173, 12. 174, 2. 5. 176, 8—10. 12. 14. 15. 17. 183, 3. 185, 6. 189, 5. 203, 5. V. 37, 7. RQS 1892, T. II, 5. IX, 2; nur 195, 5 und 203, 4 ist zwischen einen Doppelrahmen ein Zickzackstreifen eingelegt. Auf den grösseren Gläsern mit achteckigem Innern ist der Rand bald leer: 169, 2. 183, 6a2 195, 9. V. 34, 2, bald mit einem einfachen Ringe: 185, 7, bald mit Dreiecken: 185, 9. 194, 7, bald mit dem Halbkreismotive verziert: 196, 2.

Ueberblicken wir die verschiedenen Arten der Randbehandlung, so fällt die Seltenheit geschmackvoller, individueller Motive, dagegen die häufige Wiederholung derselben Muster, des Ringes mit und ohne Inschrift, des Halbkreis- und Dreieckmotives, auf. Schon diese Thatsache erlaubt den Schluss, dass zu einer gewissen, doch

jedenfalls späten Zeit eine massenhafte, fabrikmässige Herstellung von Goldgläsern erfolgte. Bei dem Halbkreis- und Dreieckmotiv glaube ich einen Einfluss der Metalltechnik vermuten zu dürfen. Diese Randverzierung erinnert an Metallbleche oder Münzen, deren Rand mit dem Stanzeisen gleichmässig gezackt oder gezahnt ist.

Vom Rande wenden wir uns zur Innenfläche, vom Rahmen zum Bilde.

Wir finden auf der Innenfläche: 1. Inschriften, 2. Figuren und 3. szenische Darstellungen.

1. Zu den 10 Inschriften, 2 griechischen und 8 lateinischen, welche auf T. 38 der Vetri vereinigt sind, kommen hinzu: RS, II. T. 43/44, n. 4. III. T. XVII, 1. Bull. 1882, T. VII, 2. Fröhner, Coll. Tyszkiewicz.[1] pl. VIII, 2 und 2 im Campo santo in Rom befindliche, noch nicht publizierte G.[2]

Ein G. hat das Monogr. Christi mit A und Ω: 202, 7.

2. Bei den Figuren können wir unterscheiden:

A. Symbole des jüdischen Kultus: 490[3].

B. Das Bild einer Pflanze: Bull. 1882, T. VII. 3. S. 131—134. 135.

C. Architekturbilder:

1. B. Jb. H. 76, S. 71 und H. 90, S. 13 (Städteansicht in Vogelperspektive).
2. Bull. 1882, T. VII. 1 (Perspektivische Ansicht des jerusalemischen Tempelbezirks), vgl. RQS 1894, S. 142.

D. Tierbilder:

Wir sehen auf einem grösseren Glase V. 37, 10 einen Esel; auf kleineren ein Meerungeheuer: 174, 11, einen Löwen: 203, 5. V. 37, 3, einen Tigerkopf: 203, 2 u. 3, einen Panther- oder Luchskopf: 203, 4, einen Steinbock: V. 37, 4, einen Hirschkopf: V. 37, 5, eine Taube: V. 37, 7 und B. Jb. H. 81. T. II. 37.

E. Menschliche Figuren.

Wir unterscheiden:

I. G. mit einer Person.

1. stehend, männlich: 189, 2. 195, 10; weiblich: 178, 8. 9. 10. 11. 12. 190, 2. 5. 191, 1. 3. 4. 7;

[1] La collection Tyszkiewicz. Choix de monuments antiques avec texte explicative de W. Fröhner. Munich (1892).

[2] Kürzlich hat E. Stevenson in S. Domitilla 2 neue G. mit Inschriften gefunden; vgl. Nuovo Bull. di arch. crist. III. 1897, S. 189 ff.

[3] Ich gehe auf diese jüdischen G., die m. E. ins Ende des 4. Jahrh. gehören, nicht näher ein und verweise auf Garr.'s Text. (Vetri[2], T. V.): vgl. auch Schultze, Katak. S. 193 f.

2. sitzend, männlich: 185, 9. 4. 6;

2a. knieend: 177, 9. 178, 1. 2;

3. im Brustbilde, männlich: 169, 6. 179, 1. 5 [1]. 7. 183, 3. 5. 7. 186, 3. 6. 188, 1. 2. 3. 189, 1. 4. 5. 195, 1. 3. 4? 5. 7. 9. 200, 4. 202, 6; weiblich: 195, 2. 6. 8. 200, 5.

Zur Füllung des leeren Innenraumes sind Schrift, Punkte, Blätter, Rosette und Rolle verwendet. Bei den stehenden, weiblichen Figuren sehen wir zu beiden Seiten einen Baum (178, 8. 10–12. 190, 2. 5. 191, 3. 4) oder einen Vogel auf einer Konsole (191, 1. u. 2). Die stehenden Figuren verfügen nur 178, 11. 195, 10 über eine durch eine Sehne angedeutete Bodenfläche, sonst stehen sie auf dem inneren Rande des Rahmens.

II. G. mit zwei Personen.

1. stehend, männlich: 180, 1. 2. 3. 5. 8. 188, 5. 189, 6. 193, 3; weiblich: 191, 2; Mann und Frau: 194, 3. 195, 11. 12; der Mann sitzt, r. von ihm steht eine Frau: 185, 2;

2. sitzend, männlich: 183, 2. 4. 6. 6[a]. 8. 184, 1. 2. 3. 4. 5. 185, 3.[2] 7 (vgl. RQS 1892, T. IX, 1). 189, 3. 192, 3. 5. 6. 193, 5. 6. 8. 9;

3. in Brustbildern, männlich: 179, 2. 3. 4. 6. 180, 4. 7. 181, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 182, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 183, 1. 185, 1. 8. 193, 1. 4. RS III, T. XVII, 2 u. 3; weiblich: 191, 8. Mann und Frau, wobei die Frau (ausgen. 196, 1. 197, 2. 3) sich links befindet: 196, 2–7. 197, 1. 4–6. 198, 1. 2. 3. 200, 6. V. 32, 5.

Da die Raumdisposition unverändert bleibt, so fügen wir zu dieser Klasse diejenigen Gläser hinzu, auf denen vor dem Manne und der Frau noch Kinder erscheinen; so finden sich: 199, 3. 4. 6 ein Knabe, 198, 5. 201, 2 Bull. 1880, T. V, 1 ein Mädchen zwischen Mann und Frau, 199, 5 ein Mädchen vor dem Manne; 199, 2 je ein Knabe vor Mann und Frau; 199, 1 ein Mädchen vor dem Manne, ein Knabe vor der Frau; V. 31, 4 ein Knabe vor beiden, dazwischen ein Mädchen; 200, 3 vor beiden je ein Mädchen und ein Knabe; 198, 4 erscheinen die beiden Eltern und zwei Kinder stehend, die Geschlechter über Kreuz geordnet.

Bei den stehenden Figuren ist die Bodenfläche durch einige Striche gekennzeichnet: 180, 3. 193, 3. 8. 194, 3. 195, 12.

Die Figuren sind teils in voller Frontansicht, teils mit leichter

---

[1] Das Brustbild war noch von anderen Darstellungen umgeben, ist jedoch allein erhalten.

[2] Boldetti's Zeichnung (208, 35) scheint nur die obere Hälfte eines G. zu geben.

Drehung, teils im Profil gezeichnet. Die Raumfüllung, der auch die beigesetzten Namen und Inschriften, zuweilen (196, 2. 197, 3. 5. 199, 5. 200, 3) allein, dienen müssen, ist in der verschiedensten Weise versucht. Von den Blättern und Punkten, die hie und da verstreut sind und 179, 6. 180, 4. 196, 5 allein die Füllung ausmachen, abgesehen, finden sich: ein Diadem: 179, 2. 4. 195, 11 (resp. Kranz); eine Rosette: 185, 7. 193, 1. 199, 1. RQS 1892, T. IX, 1; ein Kranz: 183, 2. 4. 185, 8. 192, 3. 6. 193, 3. 4. 196, 7. 199, 6. der 193, 5 Namen, 183, 8. 184, 4 das Monogr. umschliesst; eine Rolle: 180, 8. 184, 1. 5. 199, 3. 4; das Monogramm: 180, 3. 6. 183, 6. 184, 2. 198, 4, das 180, 2. 3 auf eine Säule gestellt ist; Kranz und Rolle: 182, 2. 3. 4. 5. 6. 196, 1 (wo der Kranz auf ein Säulchen gestellt ist); Kranz und Monogr.: 180, 1. 198, 5; Rolle und Monogr.: 191, 8. 194, 3. 195, 12; Kranz, Monogr. und Rolle: 189, 6; eine kleine Figur in der Mitte oben, welche die Arme ausbreitet und Kränze reicht: 180, 7. 181, 1. 2 (hier noch mit Monogr.). 3. 4. 5. 7. 182, 1. 184, 3. 185, 3. 189, 3. 193, 2 (?) 6. 8. 9. 196, 4. 198, 1. 2. 3; eine kleine Figur mit Löwenfell und Keule: V. 35, 1 und ein geflügelter Genius: 197, 6; ferner eine Schrifttafel, auf eine Säule gestellt: 180, 5. 188, 5; zwei r. und l. sitzende Figuren, dazwischen der gute Hirt: 197, 4.

Nur in wenigen Fällen ist jede Raumfüllung vermieden worden.

Auch für diese Tabelle wird die früher gemachte Bemerkung (S. 10 f.) gelten, dass häufige Verwendung derselben Raumfüllung auf fabrikmässige, späte Produktion der betreffenden Art von Gläsern schliessen lässt.

III. G. mit drei Personen.

Familienbilder vgl. II.

1. stehend.

Als Rahmen für drei nebeneinander stehende Figuren gleicher Grösse eignet sich naturgemäss das Quadrat am besten. So finden wir in quadratischem Felde neben einer weiblichen zwei männliche Figuren: 190, 1. 3. 6. Um Raum für die in die Mitte gestellte Inschrift zu gewinnen, sind 190, 6 alle drei, 190, 3 nur die Seitenfiguren verkürzt. Bei Anwendung der Kreisfläche ist diese Verkürzung um der Schrift willen nicht nötig, da in den Segmenten Raum für diese bleibt. So stehen alle drei Figuren in gleicher Höhe und Grösse nebeneinander: 178, 6. 191, 6. Die Kreisform erlaubt auch eine Erhöhung der Mittelfigur, ohne dass die Seitenfiguren an Grösse einbüssen: 191, 5 (eine weibliche zwischen zwei männlichen Figuren) und 185, 5. 192, 4. 7 (drei männliche Figuren). Stark verkleinert jedoch sind die männlichen Seitenfiguren neben

einer fast in Durchmessergrösse gegebenen, weiblichen Mittelfigur: 178, 7; — 190, 4 sind sie gar zu Brustbildern zusammengeschrumpft. 201, 3, wo ein Knabe zwischen Mann und Frau steht, trägt den Charakter einer Genreszene.

2. sitzend.

189, 7 sitzen drei männliche Figuren, von denen die mittlere etwas grösser ist, auf einer Bank.

IV. G. mit vier und mehr Personen.

Familienbilder vgl. II.

Wenn es gilt, die Fläche mit vier und mehr Personen zu schmücken, so hat der Zeichner Gelegenheit in geschmackvoller Anordnung sein Geschick zu bethätigen. In der That lässt sich hinsichtlich der raumgemässen Dekoration ein Fortschritt nicht verkennen. Auf einigen Gläsern ist die quadratische — 194, 1 — oder kreisrunde Fläche — 192, 1. 2. 194, 2. 6 — durch einen Querstreifen in zwei Rechtecke oder Halbkreise geteilt und in jede Hälfte ein Figurenpaar gesetzt. Die Raumfüllung neben den Brustbildern erfolgt auch hier in der uns schon bekannten Weise durch Schrift: 194, 1; Kranz und Blätter: 194, 2. 6; Rolle und Kranz: 192, 1; Monogramm: 192, 1. 2.

Bei Verwendung der Kreisfläche ist die Verschiedenheit des unteren Abschlusses der Brustbilder ein schwerer Nachteil dieser Disposition, der sich auch 186, 2 bemerklich macht, wo die beiden, verschieden grossen Teile der Kreisfläche eine verschiedene Behandlungsweise erfahren. Auf dem grösseren, oberen Teile ist durch drei spiralig kannelierte, mit Kompositkapitellen versehene Säulen, die durch je vier, nach unten gebogene Linien verbunden sind, eine Art Nischendekoration angebracht, in der sich zweifellos der Einfluss der Sarkophagplastik verrät. Neben und zwischen den Säulen stehen vier jugendliche Figuren, während auf dem unteren Teile drei Brustbilder mit greisenhaften Zügen zu sehen sind. Jenen Nachteil scheinen die Zeichner von 186, 1. 4 bewusst vermieden zu haben, indem sie mit zwei Sehnen eine mittlere Zone für die stehenden Figuren abgrenzten, der durch Säulen und Vorhänge, die zurückgeschlagen und geknotet sind, der Charakter einer Loggia gegeben wurde. Zwei Brustbilder finden sich in dem oberen, die Inschrift in dem unteren Segmente und umgekehrt. Einige Beispiele sind als Uebergangserscheinungen zu der m. E. zweckmässigsten Lösung der Aufgabe zu betrachten: 194, 7 zeigt innerhalb eines achteckigen Rahmens fünf von Kreisringen umschlossene Brustbilder so geord-

net, dass ein grösseres in die Mitte und vier kleinere schräg über Kreuz gestellt sind. Die Füllung des leeren Raumes ist durch schuppenförmig übereinander geschobenen Ringe erfolgt, ein Motiv, dem wir gleichfalls in der Sarkophagbildnerei bei der Dekoration der Deckel und Schmalseiten begegnen. (Vgl. Garr. 302, 5 u. ö.) 187, 1 sind die Mitten der Quadratseiten durch schmale Streifen verbunden, wodurch für ein grösseres Mittelbild und vier kleinere Eckbilder Raum geschaffen wird. In ähnlicher Weise ruhen 169, 2 vier Brustbilder auf den Seiten eines Quadrates. 186, 7 ist ein mit dem Monogramm geschmücktes Innenquadrat von vier über Kreuz gestellten Brustbildern, deren Köpfe einwärts liegen, umgeben.

Die Aufgabe, eine grössere Zahl von Figuren auf die Fläche zu bringen, scheint mir am besten so gelöst zu sein, dass um eine kreisrunde Innenfläche die Figuren radial geordnet und von der Herrschaft eines Höhenlotes entbunden werden[1]. Das Zentrum enthält in der Regel ein jugendliches, männliches, einige male als CRISTVS bezeichnetes Brustbild: 169, 3. 186, 5. 8 (?). 187, 2. 3. 5. 6. 188, 4. 6. 194, 4 ein ältliches und bärtiges Brustbild: 194, 5; eine sitzende Figur: 186, 9 und die Brustbilder eines Ehepaares: 188, 7.

Auf drei Beispielen ist die das Zentrum umgebende Ringfläche durch radiale Streifen in sechs oder sieben Kompartimente geteilt, welche paarweis geordnete Brustbilder fassen, deren Köpfe bald an den inneren: 186, 9. 194, 5, bald an den äusseren Rand stossen: 194, 8.

Das erste ist auch 187, 3 der Fall, wo jedes der 6 Randbrustbilder von einem besonderen Ringe umrahmt wird; der Zeichner hatte jedoch die Ringfläche nicht genau in 6 Teile geteilt; den übrig bleibenden leeren Raum hat er mit der ihm offenbar sehr geläufigen Figur eines jugendlichen Mannes zu füllen gewusst.

Die übrigen vorhin genannten Gläser zeigen stehende, und zwar auf dem äusseren Rande des inneren Kreises stehende Figuren, die bald eine Rolle in der Hand tragen: 186, 5. 187, 5, bald paarweis gruppiert — eine Rosette trennt sowohl die Paare 187, 6, als die einzelnen Figuren 194, 4 — mit der ausgestreckten R.[2] auf eine Rolle[3] hinweisen: 169, 3 und 187, 6; an die Stelle der Rolle tritt

[1] Eine Flächenteilung, die ja längst bei der Ausmalung der Deckenfelder in den Katakombenräumen zur Anwendung gekommen war, auf die G. aber, wie es scheint, erst bei Gelegenheit der szenischen Darstellungen (vgl. u. S. 17) übertragen worden ist.

[2] Die L.: 188, 7 ist auf Rechnung der im Gegensinne ausgeführten Reproduktion zu setzen.

[3] Die Rolle dient 186, 5 und 187, 5 in Verbindung mit einer Schrifttafel zur Füllung.

187, 2. 188, 6. 7 eine Schrifttafel, von einer Säule getragen und 188, 4 eine unbewegte, männliche Figur.

Die wenigen, uns erhaltenen Beispiele der gewiss sehr zahlreich vorhanden gewesenen Produkte der letzten Art zeigen uns, dass das Gefühl für Gliederung und Rhythmus in der im übrigen rein dekorativ behandelten Figurenreihe noch nicht erloschen ist. — Es ist durchaus wahrscheinlich, dass die Entwickelung, welche wir namentlich bei den letztgenannten Gläsern aufzeigen konnten, im grossen und ganzen auch der chronologischen Reihenfolge entspricht. Das Glas 187, 4, das rechts und links von einer auf erhöhtem Stuhle sitzenden, jugendlichen, männlichen Figur, je vier kleinere, paarweis unter einander in Korrespondenz gesetzte, gleichfalls sitzende Figuren zeigt und eine geschlossene Bildwirkung erstrebt, leitet uns hinüber zur letzten Gruppe:

3. Szenische Darstellungen.

In den allermeisten Fällen ist die Fläche als einheitlicher Raum gefasst, in dem ein einziger Vorgang dargestellt wird. Bei Verwendung der Kreisfläche fehlt zuweilen die beim Quadrate einfach durch die untere Seite gebildete Bodenfläche, so dass die Figuren der nötigen „Bodenständigkeit" ermangeln und zuweilen tänzelnd auf dem inneren Kreisrande schweben: 169, 4. 5. 170, 3. 172, 2. 7. 175, 5. 176, 2. 177, 2. 8. 201, 6.

Dieser mehr dekorativen, die Gesetze der Schwerkraft ignorierenden Raumbehandlung entspricht es auch, wenn einzelne Gegenstände, wie Krüge und Körbe, 176, 1. 2. 7, frei auf der Fläche verteilt sind, von den häufigen Blättern, Zweigen, Tupfen ganz zu geschweigen.

Auch bei den szenischen Darstellungen lässt sich ein ähnliches Streben nach Häufung wie in der vorhergehenden Gruppe beobachten. Wie dort mehr und mehr Figuren, so will man hier mehr und mehr Szenen auf die Fläche bringen; dementsprechend verfällt man auch auf ähnliche Methoden der Flächenteilung. So wird die Kreisfläche durch einen Durchmesser geteilt: 177, 1 (vgl. auch 490, 1–4); so sind mehrere Streifen übereinander gelegt: 171, 4; so sind endlich die Darstellungen, unter denen sich ein mal: Bull. 1884/85, T. III, 1 auch die Brustbilder eines Ehepaares befinden, bald mit: Bull. l. c. 169, 1 171, 3. bald ohne trennende Radialstreifen: 171, 1. 2, um einen Innenkreis, dessen äusserer Rand als Basis dient, geordnet.

Der innere Kreis[1] trägt teils eine Inschrift: Bull. l. c., teils

[1] Leider wissen wir nicht, was die Mitte von 169, 1 enthielt, vermutlich eine szenische Darstellung.

Brustbilder und zwar eines jugendlichen Mannes: 171,1 oder eines Ehepaares: 171,2 oder endlich zweier älteren Männer: 171,3.

Diese formale Uebersicht hat uns gelehrt, dass 1. in einer bestimmten Art der Randbehandlung sich der Zusammenhang zwischen G.-fabrikation und Metalltechnik verrät, 2. die Flächenteilung und -dekoration einiger G. die entwickelte Sarkophagplastik zur Voraussetzung hat, mithin als früheste Entstehungszeit jener G. erst das letzte Drittel des 4. Jahrh.'s in Betracht kommen kann und 3. die häufige Wiederholung der gleichen Formen auf eine späte Zeit fabrikmässiger Herstellung der G. hinweist.

Nachdem wir uns über das Aeussere der Zeichnungen einen Ueberblick verschafft haben, hier und da sogar chronologische Beziehungen vermuten konnten, treten wir in die Einzelbeschreibung ein, müssen aber diesem Hauptteile unserer Arbeit, um für die Durchführung des chronologischen Fadens die nötigen Anhaltspunkte zu gewinnen, eine Voruntersuchung zur Ermittelung einigermassen sicherer Daten vorausschicken.

II.

Chronologische Grundlage.

Die Beantwortung der Frage nach der Entstehungszeit unserer G. sieht sich auf äussere und innere Merkmale angewiesen. Aeussere werden durch die eigentümliche Beschaffenheit der Fundstätten, innere durch die Darstellungen und Aufschriften der G. selbst dargeboten.

Was die Fundstätten angeht, so ist nach den verheissungsvollen Anfängen Bosio's der Wert sorgfältiger Fundberichte erst wieder in de Rossi's Tagen erkannt und zur Geltung gebracht worden.

Die Zahl der Gläser, für deren Datierung solche Angaben nutzbar gemacht werden können, ist infolgedessen sehr gering. Zunächst eine negative Instanz! de Rossi konstatiert[1], dass in den ältesten, den beiden ersten Jahrhunderten n. Chr. angehörigen Teilen der römischen Katakomben weder G. gefunden worden, noch ihre Spuren nachweisbar sind. Erst im 3. Jahrh. tauchen diese auf. So fand de Rossi in einer ungefähr der ersten Hälfte des 3. Jahrh.'s angehörenden Galerie der Kallistkatakombe[2] ein G., das zwischen

[1] RS III, S. 602.

[2] Bull. 1864, T. n. 4. S. 82; RS II. T. 43/44 n. 4, S. 24 u. III, S. 602.

zwei horizontalen Zweigen mit feinen Fiederblättchen in zwei Reihen die in vortrefflichen Buchstaben ausgeführte Inschrift trägt:

POTITA PROPINA[1].

In das Ende des 3. Jahrh.'s führt die Thatsache, dass im Cömeterium S. Agnese sich neben den von drei G. herrührenden Eindrücken im Kalkbewurf eine v. J. 291 n. Chr. datierte Inschrift befindet[2].

Ins endende 3. oder beginnende 4. Jahrh. weisen auch die von Bosio[3] in einem Cömeterium der via Salaria nuova (= S. Priscilla) gefundenen fünf G., wie de Rossi auf Grund der 67 von Bosio mitgeteilten Inschriften, die denselben Gängen entstammen, schliesst.

Da Bosio bei einem der beiden, von ihm gesehenen grossen Gläser eine entsprechende Bemerkung unterlassen hat, so gilt das angegebene, freilich sehr unbestimmte Datum nur von 196,7 (= Bosio 509, IV: „uno dei vetri ritrovati in questo Cimitero"). Dies Glas, dessen Zeichnung nicht besonders sorgfältig ist, stellt die Brustbilder eines Ehepaares dar. Der bartlose junge Ehemann, der die R. nach der Brust erhebt, ist mit der Trabea[4] bekleidet. Die Frau trägt Spitzenhauben und Halskragen. Zwischen den Köpfen befindet sich ein schematisch gezeichneter Kranz; am inneren Rande steht die Inschrift: PIE ZESES. Der leere Raum ist mit Blättern und Kreisen gefüllt. Als Randverzierung ist das Dreieckmotiv verwendet. Ich bezweifle, ob man für dies G. noch bei der ersten Hälfte des 4. Jahrh.'s stehen bleiben kann und nicht vielmehr genötigt ist, es später anzusetzen. Dasselbe gilt m. E. von den drei kleinen Gläsern, die Bosio selbst gesehen hat. 509, VIII. X (= 174, 6.7) zeigen den Daniel im Begriff den Drachen zu töten. 509, IX (= 173,5) stellt Christus mit dem Stabe in der Rechten dar[5].

---

[1] Die Oberfläche des im Vatikan befindlichen Glases hat ein irisierendes, opakes Aussehen erhalten, so dass die Buchstaben nur noch von der Unterseite verkehrt wahrnehmbar sind.

[2] De Rossi, Bull. 1864, S. 82. — Inscr. christ. vol. I, S. 25 n. 18.

[3] Mit folgenden Worten führte Bosio (Roma sotterranea. 1632, S. 508) die ersten G. der Forschung zu: „Furono in alcune sepolture trovati murati dalla parte di fuori, alcuni vetri con figure dentro messe à oro, delle quali n'habbiamo vedute due grandi e tre piccioli.

[4] Vgl. S. 43.

[5] Ich verzeichne hier noch die übrigen, von Bosio a. a. O., S. 509 publizierten G.:

509, I. = 189,1 (Laurentius);
509, II. = 195,3 (Brustbild eines unbekannten jugendlichen Mannes);
509, III. = 198,3 (Ehepaar, durch Christus bekränzt);

Wenn DE ROSSI die von ihm selbst in der Kallistkatakombe gefundenen, im 3. Bande der RS, T. XVII. n. 1—3 publizierten G. der gleichen Zeit, Ende des 3., Anfang des 4. Jahrh.'s, zuweist, so ist bei n. 1, auf dem lediglich eine Inschrift zu lesen ist[1], nichts gegen diese Datierung einzuwenden; unmöglich aber ist sie in Bezug auf n. 2 und n. 3. So weit man nach den kümmerlichen Fragmenten urteilen kann, repräsentieren diese G. einen Typus der Apostelbilder Petri und Pauli, der erst in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh.'s nachweisbar ist. Dies Beispiel zeigt, dass die aus der inneren Chronologie der Katakombengänge geschöpften Daten recht unsicher sind.

Sicher wird die Existenz von G., leider nicht einer bestimmten Darstellung, im Ausgange des 3. Jahrh.'s bezeugt durch drei Medaillons des Kaisers Maximian, welche neben dem Ueberrest eines G. in der Katakombe des Petrus und Marcellinus gefunden worden sind[2].

Anzeichen und Spuren von G. gewahrte DE ROSSI auch in anderen Cömeterien, besonders an der via Appia, Labicana, Nomentana, Salaria, deren verwüstete Galerien er in die Zeit Diocletians und seiner Nachfolger setzt[3].

Wichtig und wertvoll ist endlich noch die Notiz DE ROSSI's[4], dass neben dem Glase 185, 9, das 1849 „al capo d'un loculo al primo piano del cimitero di Pretestato" (DE ROSSI l. c.) gefunden wurde, sich eine v. J. 341 n. Chr. datierte Inschrift befand. Damit ist für jenes Glas ein zuverlässiger Terminus ante quem gegeben, von dem wir später Gebrauch machen müssen.

Aus der Chronologie der Katakomben kann man schliessen, dass der grösste Teil der G. ins 4. Jahrh. gehört[5].

509, V. = 190, 6 (Petrus und Paulus zu beiden Seiten einer Orantin, Namens Peregrina);

509, VI. = 185, 1 (Zwei einander zugekehrte Profilbrustbilder jugendlicher Männer);

509, VII. = 188, 7 (Ehepaar von radial gestellten Heiligen umgeben).

[1] Nach DE ROSSI's Ergänzungen:

$\overline{\text{ROBORI}}$
$\overline{\text{PV}}$ VITA
TIBI

$\overline{\text{PV}}$ = Perfectissimus vir. — Bull. 1864, T. n. 6.

[2] Bull. 1864, S. 82.

[3] RS III, S. 602.

[4] Bull. 1864, S. 81.

[5] Nach BOLDETTI entstammen über 70 von ihm publizierte G. denselben Räumen, denen datierte Zuschriften aus der Zeit zwischen 337 u. 383 entnommen sind.

Wenn DE ROSSI und seine Schüler es für ausgeschlossen halten, dass nach 410, als man aufhörte, die Katakomben als Grabstätten zu benutzen, noch G. in die Katakomben gelangt und erhalten seien, also irgend ein G. jüngeren Datums sein könne, so ist dem gegenüber geltend zu machen[1]:

1. Der gegenwärtige Besitzstand entstammt nicht ausschliesslich den Katakomben, wie die Funde in der Rheinprovinz, in Aquileja, in Castiglione della Pescaja und in Castel Gandolfo (Villa Orsini)[2], beweisen. Auch andere der bekannten G. können ausserhalb der Katakomben gefunden sein.

2. Die Katakomben sind noch bis ins 6. Jahrh. hinein besucht worden. Bei Gelegenheit der Heiligenfeste können sehr wohl Gläser mit Heiligenbildern verwendet und irgendwie deponiert worden sein. Es ist auch durchaus nicht unmöglich, dass bei späteren Reparaturen G. in den Kalkbewurf gepresst worden sind.

Indem wir zur Prüfung der inneren Merkmale für die Datierung übergehen, fassen wir zunächst die Inschriften ins Auge.

Einige Gläser mit griechischen Inschriften werden wir, wenn nicht andere Gründe dagegen sprechen, noch dem 3. Jahrh. zuweisen dürfen.

Zwei unter diesen sind nur mit Inschrift versehen: V. 38, 1 (Corp. inscr. graec. IV. n. 8470 b):

ΑΡΒΑΚ
ΤΙΠΙΕ[3]

und V. 38, 3:

ΕΥΟΔΙ
ΓΛΥΚΥ
ΤΑΤΕ.

Auf einigen anderen Gläsern gesellt sich die griechische Inschrift einer figürlichen Darstellung zu, so auf dem Fragmente V. 35, 6, das uns wohl den Herkules im Kampfe mit einem Tiere vorführt. Durch ein Segment mit Kreuzschraffierung ist die Bodenfläche ge-

---

[1] Vgl. V. SCHULTZE, Studien, S. 208 f.

[2] 177, 9. Wenn mit diesem Glase in einem Grabe zusammen eine Bronze Elagabals gefunden wurde, so ist damit zwar ein T. a quo für das Alter des Grabes, aber durchaus kein Datum für das G. gewonnen, wie GARRUCCI meint.

[3] GARR. (Vetri[2], S. 213) empfiehlt, in ΑΡΒΑΚΤΙ einen Eigennamen Ἀρβάκτιος oder Ἄρβακτις zu sehen. Will man das nicht, so kommt man ohne Konjektur nicht aus. An Stelle von ἀπρακτί (= in otio, so O. JAHN, Aufschriften röm. Trinkgefässe, B. Jb. XIII. 1848, S. 143) dürfte auch ἁρπακτί = avide möglich zu sein: Trink einen kräftigen Schluck! Vgl. RAOUL-ROCHETTE, IIIème mémoire 1831, S. 198: ΠΡΟΠΙΝΕ ΜΗ ΚΑΤΘΙΠΙΣ = „sans deposer le verre".

kennzeichnet. L. neben der nur zur Hälfte erhaltenen, nackten, männlichen Figur, die mit einem in stilisierte Zipfel endigenden Fell über dem Rücken und mit hoch über den Kopf geschwungener R. in lebhafter Bewegung n. r. stürmt, spriesst eine Blume auf, die vortrefflich den leeren Raum bis zu der Inschrift am inneren Rande: ZHCATO . . .[1] füllt. Feine Ritzlinien beleben und modellieren Körper und Fell. Das Glas ist ein gutes Beispiel der besseren, mithin älteren Technik und mag dem noch leidlich guten Kunstvermögen des frühen 3. Jahrh.'s entstammen.

Dieser mythologischen Szene reiht sich eine Darstellung des guten Hirten (175, 1) an, auf die wir in anderem Zusammenhange zurückkommen werden. Auch hier ist der Boden angedeutet, auch hier mit feinen Strichen Rundung der Formen erstrebt. Von kleinen Härten abgesehen, ist die Zeichnung sicher und korrekt. Die Inschrift, welche, durch ein dreilappiges Blatt interpunktiert, ringförmig die Mitte umgiebt, lautet: ΡΟΥΦΕ ΠΙΕ ΖΗCΑΙC ΜΕΤΑ ΤΩΝ CΩΝ ΠΑΝ(ΤΩ)Ν ΒΟΙΥ[2] ☧. Man hat alle Ursache, dies Glas, das älteste unter den mit biblischen Darstellungen versehenen, noch dem 3. Jahrh. zuzuweisen.

Mit einem im Cömeterium des Petrus und Marcellinus (auch „ad duas lauros" gen.) gefundenen, von DE ROSSI veröffentlichten und ausführlich besprochenen G.[3], das — ein kühnes Unterfangen für den winzigen Raum! — eine perspektivische Darstellung des jerusalemischen Tempelkomplexes bietet mit der Inschrift: (ΖΗCΑΙC ΜΕΤΑ ΤΩΝ) CΩΝ ΠΑΝΤΩΝ am inneren Rande des einrahmenden schmalen Ringes und ΟΙΚΟC ΙΡΗ(ΝΗ)C (sic!) ΛΑΒΕ ΕΥΛΟΓΙΑ(Ν) um das Tempelhaus herum, werden wir die Grenze des 3. Jahrh.'s überschritten haben[4].

Sicher erst dem 4. Jahrh. und, wie mir scheint, erst der zweiten Hälfte desselben gehört ein im J. 1880 während der Ausgrabungen bei Castiglione della Pescaja gefundenes Glas an, das mit einer ziemlich rohen Darstellung des Opfers Abrahams versehen ist. Griechisch ist an der Inschrift nur der plumpe Buch-

---

[1] GARR. ergänzt ν: ζησάτων = vivatis.

[2] Verschrieben für ΒΙΟΥ (βίου) = vivas.

[3] Bull. 1882, T. VII, 1, S. 121. 135. 137—158 u. Bull. 1883, S. 92. Archives de l'Orient latin. Tom. II, 2. 1883, S. 439—455 (mit Chromolithographie); Separat unter dem Titel: Verre représentant le temple de Jérusalem par Le Com. J. B. DE ROSSI. Gênes 1883.

[4] Einzelheiten, wie Deutung der Inschrift u. s. w., wolle man bei DE ROSSI nachlesen.

stabe. Sie ist lediglich eine Transkription der geläufigen lateinischen Formel ... ΔΟΥΛΚΙϹ ΠΙЄ ZΗϹЄϹ = (Anima) dulcis pie zeses[1].

Was die grosse Zahl der übrigen Inschriften anlangt, so beanspruchen zwei wegen der Eigennamen besonderes Interesse:

1. Ein kleines G.-medaillon mit der Inschr.:

AVSONIORVM.

Bull. 1882, T. VII. 2. S. 98.

Die Familie der Ausonier blühte in den letzten Jahrzehnten des 4. Jahrh.'s Dieser Zeit wird auch das G. entstammen[2].

2. Ein noch unpubliziertes G. in der Slg. des deutschen Campo santo in Rom[3] mit der Inschr.:

IVSTINIANVS PERPETVO AVGVSTVS.

Ist dies G. echt, so würde es ein sicherer Beweis dafür sein, dass noch im 6. Jahrh. die G.-fabrikation (in Italien) in Uebung gewesen ist.

Im übrigen darf man den paläographischen Faktor nur mit grosser Vorsicht in Rechnung setzen. Schönheit und Eleganz der Charaktere mögen ja im allgemeinen ein Kennzeichen höheren Alters sein, während in späterer Zeit auch hier das Gefühl für die schöne Form dahinsinkt. Aber die Hauptformen sind doch im 3. und 4. Jahrh. die gleichen; ausserdem spielt ja auch die kalligraphische Kunst des Zeichners eine grosse Rolle.

Wie die Paläographie, so liefert auch die Orthographie keine bestimmten Daten, sondern nur allgemeine Kennzeichen für frühere oder spätere Zeit.

Wir betreten ein Grenzgebiet zwischen Schrift und Bild, indem wir uns der Betrachtung der christlich-symbolischen Zeichen zu-

[1] Dasselbe gilt von einem in einer ungenannten römischen Privatsammlung befindlichen Glase, dessen Publikation nicht gestattet worden ist. Le Blant (Académie des Inscriptions et belles Lettres. Année 1887. IVe série. Tom. XV, S. 212 beschreibt es folgendermassen: Un disque de petite dimension au milieu du quel est dessinée une cabane de paille ou de roseau, en forme de ruche. De l'entrée, qui se trouve à gauche sort à mi-corps une brebis couchée. Au sommet du tugurium se dresse une palme ou un bouquet d'épis vers lequel vole une colombe. Die Inschrift:

ΚΟΝΙΛΙΑ ΚΑΙΛΕϹΤΙΝΑ ΠΙЄ ZΗϹЄϹ

würde einzig dastehen, wenn mit dem Doppelnamen nur eine einzige Person gemeint wäre; das kommt auf den Inschriften der Gläser sonst nie vor. — Ein bestimmteres Urteil über dies Glas ist noch nicht möglich.

[2] J. E. Weiss (Archiv f. Kirchenrecht, B. LXXVII, S. 677) sieht in den Ausoniern eine christliche Begräbnisgenossenschaft, die dergleichen G. als Kennzeichen ihrer Grabstätte benutzt habe.

[3] Nach Mitteilung des Herrn Dr. G. Stuhlfauth.

wenden und zunächst dem Vorkommen des Monogramms auf den G. nachgehen.

Als Abkürzung für das Wort Christus gelegentlich schon im 3. Jahrh. verwendet, tritt das Monogr. auf römischen[1] Inschriften sicher seit d. J. 323 n. Chr. auf[2].

In der einfachsten Form, X und P gleich hoch, finden wir das Monogr. auf folgenden, etwa um die Mitte des Jahrhunderts anzusetzenden G.: 195, 12 (ein Ehepaar) und 198, 4 (ein Familienbild).

Die allmählich im Laufe des 4. Jahrh.'s erfolgte Entwickelung des Monogr.'s zu reicheren Formen lässt sich auf den G. vortrefflich verfolgen.

Wir finden das P verlängert: 180, 1. 180, 2.[3] 181, 2. 192, 1, die leeren Winkel des X durch Punkte: 171, 3. 186, 7. 189, 6. 194, 3. 198, 5 oder durch Sterne: 176, 6 belebt. Solche Punkte werden auch dem P oben und unten, rechts und links zugesellt: 186, 7. 192, 2.

Sodann sehen wir das Monogr. von einem Rahmen umschlossen und zwar:

1. von einer einfachen Kreislinie (auf Inschriften schon im Jahre 339, vgl. Inscr. christ. I. n. 52): 183, 6. 191, 8;

2. von einem Kreisringe: 180, 3. 9. 184, 2;

3. von einem Doppelquadrate: 176, 6. 186, 7;

4. von einem Kranze (auf Inschriften v. J. 383 an, n. 330): 183, 8. 184, 4.

Endlich treten A und Ω hinzu (Inschr. v. J. 355 n. 127, häufiger erst im folgenden Jahrzehnt, i. J. 362 n. 161, i. J. 365 n. 178 u. s. w.): 189, 1. 202, 7.

Es ist beachtenswert, dass auf den bis jetzt bekannten G. nur das im 4. Jahrh. vorherrschende, im späteren 5. Jahrh. sehr seltene, ältere konstantinische Monogr. vorkommt, dagegen die schon im 4. Jahrh., seit 355, inschriftlich nachweisbare, im 5. Jahrh. überwiegende Form der sogenannten crux monogrammatica (Ꝑ) und das erst im 5. Jahrh. (zuerst i. J. 424, Inscr. n. 639) auftauchende, unverhüllte Kreuz (+), von 188, 3 abgesehen, völlig fehlen.

Schon diese Thatsache widerrät es, einzelne Gläser, die man wegen der Roheit der Zeichnung recht spät anzusetzen geneigt ist. z. B. 181, 2, über die Mitte des 5. Jahrh. herabzurücken. Ein G. wie 181, 2, das an Plumpheit kaum überboten werden kann, würde aber auch das Urteil über die anderen, verwandten Gläser mit bestimmen.

---

[1] Auf diese können wir uns hier beschränken.

[2] De Rossi, Bull. 1863, S. 22 f.

[3] Das Monogramm ist hier wie 180, 3 s. u. auf eine Säule gestellt.

Die Mehrzahl der mit Monogr. versehenen Gläser wird der zweiten Hälfte des 4. Jahrh.'s und zwar vorwiegend den letzten Jahrzehnten angehören.

An der Wende des Jahrhunderts taucht das andere auf unseren G. angebrachte, christlich-symbolische Zeichen, der Nimbus, auf, der als auszeichnendes Attribut Christi zuerst auf dem berühmten Apsismosaik von S. Pudenziana[1] in den neunziger Jahren des 4. Jahrh.'s nachweisbar ist.

Frühestens an den Anfang des 5. Jahrh.'s werden wir deshalb diejenigen G. zu setzen haben, auf denen Christus im Nimbus dargestellt wird. Die betreffenden G. sind, wenn eine grössere Reihe ähnlicher Darstellungen der Vergleichung sich darbietet, leicht als die jüngsten Glieder der Reihe erkennbar.

Der Nimbus erscheint:

1. beim Brustbild Christi: 186, 6;

2. bei der kleinen Figur des kranzspendenden Herrn (vgl. S. 13): 170, 5. 181, 2. 5. 189, 3. 196, 4;

3. bei Christus, als zwischen anderen stehender Mittelfigur: 185, 5. 192, 4. 7;

4. in biblischen Szenen: 173, 14. 176, 7. 177, 2. 7.

Aus der Thatsache, dass auf dem Mosaik von S. Pudenziana, dem feierlichen Repräsentationsbilde, die Apostel und heiligen Frauen noch ohne Nimbus dargestellt sind, darf man folgern, dass diejenigen Produkte der doch in der Regel erst durch die grossen Vorbilder inspirierten Kleinkunst, auf denen der Nimbus auch anderen Personen als Christus zuerteilt wird, mindestens jüngeren Datums als S. Pudenziana sind und wohl erst dem vorgerückten 5. Jahrh. angehören.

Ein sicheres Datum für den erweiterten Gebrauch des Nimbus können wir dem Triumphbogenmosaik von S. Maria Maggiore (432—440) entnehmen, wo zuerst die Engel und, jedoch nur in zwei Szenen, Maria im Nimbus erscheinen. Wenn Maria nicht einmal in diesem, ihrer besonderen Verehrung gewidmeten Zyklus überall mit Nimbus dargestellt wird, so erscheint es mir unmöglich, das G. 178, 11[2] vor S. Maria Maggiore zu datieren; es gehört frühestens ins vierte, wahrscheinlich erst ins fünfte Jahrzehnt des 5. Jahrh.'s Von dem eng verwandten Agnesglase 191, 3 mag das gleiche gelten.

[1] Vgl. Kraus, Gesch. I, S. 409 ff.

[2] Nur auf diesem einen Beispiele (nicht „einigemale", Kraus, Gesch., S. 220) hat Maria sicher den Nimbus; 178, 10 denkt man besser an ein Diadem, eine Haarbinde oder dgl.

Ausserdem finden wir den Nimbus 183, 6 und 194, 1, wahrscheinlich in beiden Fällen bei Petrus und Paulus. Nimbierte Apostel und Heilige sind in Rom vor dem 6. Jahrh. nicht sicher nachweisbar; deshalb können wir aus dem Nimbus kein näheres Datum für jene Gläser gewinnen. Aelter als Mitte des 5. Jahrh.'s sind sie jedenfalls nicht.

189, 1 bietet eine interessante Vorstufe zu dem Ende des 5. Jahrh.'s nachweisbaren[1] Nimbus mit Monogr.:

Hinter dem Kopfe der Figur erscheint das Monogr., in einiger Entfernung von A und Ω begleitet. Da hier das Monogr. ein[2] Aequivalent des Nimbus ist, so wird man jenes G., das den h. Laurentius darstellt, frühestens in die Zeit setzen dürfen, da auch der Nimbus als christliches Symbol gebräuchlich, aber noch für das Bild Christi vorbehalten war.

Die chronologische Prüfung der

Darstellungen

wollen wir mit einem G. eröffnen, auf dem datierbare Inschriften und Darstellung gewissermassen ineinander verwoben sind. Wir sehen im Zentrum des G. 202, 5 einen Kreis übereinander geschobener Münzen, die bald im Avers, bald im Revers gezeichnet sind. In der Mitte befindet sich ein Avers mit dem leider verstümmelten Profilkopfe eines römischen Kaisers, von dem nur noch das mit dem Lorbeerkranze geschmückte Haar und die Stirn zu sehen sind. Die Legende lautet:

IMP ANTO PI . .

Unter dieser Münze ragt, fast zur Hälfte gedeckt, eine zweite hervor. Die Aversseite ist mit einem weiblichen Profilkopfe geschmückt, an dem noch eine starke, über den Scheitel gelegte Haarflechte deutlich erkennbar ist. Die Legende lautet: FAVST. . . .

Auf anderen Münzen erkennt man noch folgende Bruchstücke der Legenden:

MAVRE
PIVS
FEL

Olivieri, der dieses G. „bello e intero" in der Kallistkatakombe fand und bei dem Versuche, es aus dem Kalkbewurfe loszulösen,

---

[1] Mailand, S. Aquilino (494?). Vgl. Kraus, Gesch., S. 426.

[2] Wohl etwas älteres?

zerbrach, glaubte in dem männlichen Kopfe den Caracallas zu erkennen. Garr. (Vetri, pref. VIII) folgt ihm und meint, das G. in die Zeit Caracallas setzen zu müssen, da es gänzlich unwahrscheinlich sei, dass ein Künstler unter dem Regiment einer anderen Familie als der der Antoninen, etwa unter den Severen jene Zeichnung gemacht habe. Aber war denn Caracalla ein Antonine? Den Namen M. Aurelius Antoninus freilich hat er, seit der Vater L. Septimius Severus den Achtjährigen i. J. 298 zum Cäsar ernannte, mit seinem dritten Vorgänger auf dem Cäsarenthrone gemeinsam; aber abgesehen davon, dass Caracallas Kopf, wie wir ihn auf den Medaillen und Münzen kennen lernen[1], viel breiter ist, muss schon der Name FAVST .. der benachbarten Legende zu der Vermutung führen, es sei hier nicht Caracalla, sondern Marc Aurel, zu dessen Kopf die Zeichnung ebenso gut oder noch besser passt, dargestellt. Es scheint mir in der That am richtigsten zu sein, in der Zeichnung Münzen M. Aurels und seiner Gattin Faustina (Tochter des Anton. Pius, † 175), zu deren Kopfe die Andeutungen auf dem G. vortrefflich stimmen[2], vereinigt zu sehen. Wenn unser G. gefertigt ist, als Münzen der beiden noch in Kurs waren, was sich freilich nicht beweisen lässt, so würde es etwa ins letzte Viertel des 2. Jahrh.'s gehören. Für ein recht hohes Alter zeugen jedenfalls die Eleganz der Ausführung, die schöne Schrift und das Rankenornament. Vielleicht ist es in Anbetracht der früher S. 11 geäusserten Vermutung nicht zufällig, dass auf diesem G. gerade das Halbkreismotiv als Randverzierung angewendet ist.

Die an diesem Beispiele zu Tage getretenen Beziehungen zwischen Münzbildern und Goldblattzeichnungen lassen sich noch weiter verfolgen: V. 33, 4 sehen wir das dreimal wiederholte Bild der Münzgöttin, eine stehende, leicht n. l. gewandte, weibliche Figur mit aufgeknotetem Haar, in eine lange, ärmellose, gegürtete Tunika, die auf der rechten Schulter durch eine Spange befestigt und mit zwei Purpurstreifen geschmückt ist, und in den Mantel gekleidet. In der abwärts gestreckten R. hält sie eine Wage; auf ihrem l. Arme ruht ein reichgefülltes Horn. L. neben jeder Figur ragt ein kegelförmiger, unten mit einem Ringe umschlossener Gegenstand, der Prägepflock, aus dem Boden hervor. Ueber den Figuren liest man die Inschrift: NVGAS VIVAS.

[1] Henry Cohen, Description historique des monnaies[2]. Tom. IV. 1884, S. 139 ff.

[2] Vgl. Cohen,[2] III. 1883, S. 135 ff.

Diese Monetabilder, „der bildliche Ausdruck der Spenden, welche der Kaiser an das städtische Volk in Naturalien und Geld verteilte“ [1], tauchen auf dem Revers der Münzen Caracallas auf, erlangen im Laufe des 3. Jahrh.'s das Uebergewicht [2] über die historisch-allegorischen Reversbilder und verschwinden wieder gegen Ende des Jahrhunderts.

Als t. a quo für dieses G. steht also ca. d. J. 220 fest; es mag der Blütezeit der Monetabilder, etwa der Mitte des 3. Jahrh.'s, angehören.

Auch die Bilder eines Wagenlenkers auf dem von vorn gesehenen Viergespanne, welche die beiden G. V. 34, 2. 4 darstellen, mögen durch das häufige Vorkommen des gleichen Gegenstandes auf den Münzmedaillons der römischen Kaiserzeit beeinflusst sein.

Während diese bis in Gordians des III. Zeit das Viergespann von der Seite zeigen, vollzieht sich ums Jahr 241 n. Chr. ein Wechsel, insofern als seitdem das Viergespann von vorn gegeben wird, ein Typus, der den alten fast gänzlich verdrängt [3].

Man wird kaum irre gehen, wenn man auf Grund des veränderten Schemas der Quadrigadarstellung als das denkbar früheste Datum für jene G. die Mitte des 3. Jahrh.'s annimmt.

Beziehungen zu den Münzbildern walten ferner bei dem G. 201, 1 ob. Hier sitzen nebeneinander zwei weibliche Gestalten auf polsterbedeckten Sesseln mit geschweiften Füssen. Ueber die mit dem Clavus verzierte, ärmellose, gegürtete Tunika, die über der r. Schulter befestigt ist, ist ein mit Perlen besetzter Mantel leicht über die Schultern geworfen und dann über den Unterkörper gezogen. Reiches, lockiges, mit dem Diadem geschmücktes Haar umrahmt das Gesicht; eine Spitzenkrause umschliesst den Hals. In der R. halten beide eine grüngefärbte, mit gekreuzten Goldstreifen überzogene Kugel, während die leicht gehobene L. einen langen, verzierten Stab umfasst. Vor ihnen kniet eine dritte weibliche Figur, die mit geneigtem Kopfe n. r. gewendet, den l. Fuss aufsetzt, während das r. Knie auf dem Boden ruht. Sie reicht mit beiden Händen eine grüne Schale dar. Eine grüne Kappe mit einem Diadem umschliesst das wellige Haar, eine Spitzenkrause den Hals.

---

[1] Dr. Kenner, Wiener numism. Zeitschr. XIX. 1887, S. 41.

[2] Dr. Kenner giebt im Text S. 52 f. seiner prächtigen Publikation der römischen Medaillen im Jahrb. d. kunsthist. Sammlg. d. allerh. Kaiserh. B. V. 1887 den Grund für diesen Wechsel an.

[3] Vgl. zu den Darstellungen des Processus consularis Cohen², V. 1885, S. 52 f. n. 287 u. 291. Dr. Kenner, Jahrb. B. III. 1885, S. 33. T. III, n. 122.

Ueber der unteren Tunika, deren lange Aermel grüne Querstreifen zeigen, trägt sie die bis zu den Füssen reichende, mit grünen Längsstreifen verzierte Stola.

Garr. sieht hier eine Huldigung dargestellt, die den beiden Personifikationen der Reichshauptstädte Rom und Konstantinopel von einer dritten Stadt — Garr. denkt an Karthago — dargebracht wird. Ohne auf die zweifelhafte Deutung der knieenden Figur näher einzugehen, halte ich die der sitzenden mit Rücksicht auf die Münzbilder und besonders auf die Figur der Roma unter den Kalenderbildern des Chronographen von 354 [1] für richtig. Der Zeichner hat den durch Weglassung der Nike [2] auf der Weltkugel leicht veränderten Typus der Roma auch für „Neu-Rom" verwendet. Beide Städte kommen seit d. J. 330 auf grossen und kleinen Münzen vor, welche aus Anlass der Einweihung Konstantinopels und auch noch später von den Söhnen Konstantins bis ca. 350 geprägt wurden [3].

Unser G. wird demnach etwa 10—20 Jahre vor der Mitte des 4. Jahrh.'s entstanden sein.

Wiederum auf die Münzbilder gestützt, möchte ich für zwei andere G. wegen der durch sie bezeugten Verehrung des Herkules eine zeitliche Fixierung in Vorschlag bringen.

Es ist bekannt, dass zwei römische Kaiser eine besondere Vorliebe für Herkules hegten, Commodus und Maximianus mit dem Beinamen Herculius (geb. 250, zum Mitregenten erhoben 286). Wie bei Commodus jene Verehrung immer mehr zur Selbstvergötterung unter dem Bilde des Herkules wurde, so liess auch Maximianus sich die auf Münzen nachweisbare Identifizierung mit dem Gotte [4] gern gefallen, namentlich seit er im Jahre 303 triumphierend aus dem Maurenkriege nach Rom heimgekehrt war. Im Jahre 305 dankte er zum ersten male und nach neuer Erhebung 308 zum zweiten male ab. Besteht unsere Vermutung zu Recht, dass die G. mit dem Maximianus-Herkuleskulte in Be-

---

[1] Die Kalenderbilder des Chronographen vom J. 354 herausg. v. J. Strzygowski. Berlin 1888. Jahrb. d. kaiserl. arch. Inst. Erstes Ergänzungsheft, T. IV; vgl. Text S. 27 ff.

[2] Die Nike fehlt ebenso auf dem Silberschild des Theodosius vom Jahre 388, war sie ja doch inzwischen aus dem Sitzungssaale des röm. Senats verbannt worden.

[3] Vgl. Kenner, Jahrb. B. IX, n. 261—267, S. 166. 168.

[4] Vgl. Kenner, Jahrb. B. IX, S. 139 ff. Cohen [2], VI. 1886, S. 484; vgl. auch H. Schiller, Gesch. d. röm. Kaiserzeit, B. II. 1887, S. 122.

ziehung stehen[1], so mögen sie um die Wende des 4. Jahrh. entstanden sein.

Das eine dieser G. V. 35, 1 zeigt uns die Brustbilder eines Ehepaares. Es waren vornehme Leute, wie die Tracht des Mannes und der offenbar aus mehreren Reihen von Perlen und Edelsteinen bestehende Halsschmuck der Frau beweisen. Die Frau trägt eine mit Spitzen besetzte Haube, die, wie es scheint, unter dem Kinn durch ein Bändchen befestigt ist. Zwischen beiden, etwas unter Schulterhöhe, steht auf einer tellerartigen Scheibe, n. l. gewendet, die kleine Figur eines bärtigen Herkules, der, mit dem l. Arme das über die l. Schulter geworfene Fell an den Körper pressend, in der l. Hand drei Früchte trägt und mit der R. die Keule schultert. Auf dem Rande steht die Legende: ORFITVS ET COSTANTIA IN NOMINE HERCVLIS mit Fortsetzung am Rande der inneren Kreisfläche ACERENTINO[2] FELICES BIBATIS. Die Zeichnung ist ziemlich roh und reduziert; doch ist das Bestreben, individuelle Köpfe zu geben, unverkennbar.

Das andere G. V. 35, 8 zeigt eine mythologische Szene: Herkules, nackt, bärtig, das Fell auf dem Rücken, den l. Arm auf die Keule gestützt, ergreift die l. von ihm stehende, den Oberkörper n. r. wendende Athene am Handgelenk des vorgestreckten r. Armes. Athene im Helm, mit Halsschmuck, trägt über die lange, kurzärmelige, am unteren Teile mit Querstreifen ornamentierte Tunika einen breiten, mantelähnlichen Streifen geschlungen, der über Brust und linke Schulter läuft, und dann, um den Körper geschwungen, über den linken Unterarm gelegt ist. Unter diesen Streifen hindurch ist die Lanze gesteckt, die im linken Arme ruht. Rechts neben ihr, an sie angelehnt, steht der Buckelschild. Zwischen den Köpfen der beiden befindet sich ein mit Perlen und Bändern geschmückter Kranz, der wohl zu Hochzeit und Ehe in Beziehung gesetzt werden muss. Der Zeichner hat durch einen schmalen,

[1] Commodus' Zeit ist schon durch den Stil der fraglichen Gläser, sowie durch den Namen Costantia ausgeschlossen. Aber im ersten Jahrzehnte des 4. Jahrh.'s dürfte dieser Name mit Rücksicht auf Constantius Chlorus wohl möglich sein.

Ich erinnere an das früher (S. 18) erwähnte Zeugnis für die Existenz von G. in Maximians Zeit.

[2] Während Garr. (Vetri[2], S. 186 ff.) Passeri's Erklärung, der das Wort als Heimatsbezeichnung der Dargestellten auffasste, zurückweisend, acerentino = acerentini und dies = acherontini fasst, als einen Beinamen des Herkules, der für die Eheschliessung eine besondere Bedeutung hatte, übersetzen andere einfach: „vom cärentiner Wein".

horizontalen Streifen, der auf vertikalen Stegen ruht, die Bühne angedeutet, auf der die Szene sich abspielt. Die Inschrift, welche den leeren Raum nur dürftig füllt, lautet: TICI ABEAS HERCULE ATENEN TI.. IO PROPITE[1]. Wie bei dem vorigen, so ist auch bei diesem Glase die Zeichnung roh; die Proportionen des nackten Körpers sind misslungen.

Ist die für jene beiden Gläser versuchte Datierung richtig, so hätten wir am Anfange des 4. Jahrh.'s einen beträchtlichen Niedergang in der zeichnerischen Kunst der heidnischen — um solche kann es sich bei dem Inhalte der Darstellung doch wohl nur handeln — G.-fabrikanten zu konstatieren. Man vergleiche nur diese beiden Gläser mit dem ungefähr 100 Jahre älteren V. 35, 6 (s. oben S. 20 f. 20), um des Abstandes inne zu werden.

Die Bildertypen der Medaillen und Münzen, die bisher unsere chronologischen Führer waren, repräsentieren für das 3. und 4. Jahrh. zur Zeit leider die einzige Denkmälerklasse, aus der genauere Daten zu entnehmen sind. Erst für das 5. Jahrh. treten die Elfenbeindiptychen ergänzend ein.

Setzen wir die Prüfung der G. auf chronologische Anhaltspunkte hin fort, so bieten sich uns geschichtlich bekannte Namen wie Callistus (188, 1) und Marcellinus (188, 2) zur Führung an. Wüssten wir nur, dass hier Portraits oder aus lebhafter Erinnerung gezeichnete, also von der Lebenszeit jener Personen nicht allzufern entstandene Bilder vorlägen! Da wenigstens so viel wahrscheinlich ist, dass die Bilder wirklich auf die gleichnamigen, römischen Bischöfe zurückgehen, so sind deren Todesjahre (Callistus † 217, Marcellinus † 304) wenigstens t. a quo für die Entstehung der Gläser. Dasselbe gilt von den Bildern der geschichtlich bekannten Märtyrer. Wann aber alle diese G. entstanden sind, muss vorläufig noch eine offene Frage bleiben.

In diesem Zusammenhange will ich noch einer Vermutung Raum geben, die, wenn sie richtig ist, für die Chronologie einer ganzen Reihe von G. wertvolle Aufschlüsse giebt[2]. Ich sehe in dem Namen DAMAS, der 186, 7. 192, 1. 2. 194, 2. 8 erscheint, eine Abkürzung für DAMASVS, den Namen des bekannten römischen Bischofs (366—384 n. Chr.), und zwar aus folgenden Gründen:

[1] Die Deutung ist schwierig. Ich möchte folgende Lesart vorschlagen: Tici (= Tyche) habeas Herculem Atenen tibi propitios.

[2] Vgl. De Rossi (Inscr. Christ. vol. II. 1. 1888, S. 101. Bull. 1894, S. 37 ff. RQS 1894, S. 141), der seinerseits schon in Terribilinius (Anmerkungen zu Merendas Ausgabe des Damasus S. 9 f.) einen Vorgänger hatte.

Bischof Damasus hat für eine i. J. 383 früh verstorbene junge Frau, Namens Projekta, den tiefbetrübten Eltern zum Troste ein Epigramm gedichtet, in dem auch der Name ihres Vaters, Florus, erwähnt wird [1]. Ein Mann des gleichen Namens hat, wie er selbst inschriftlich bezeugt [2], sich um die Grabstätte eines Märtyrers Liberalis ein erstes und nach den Verheerungen des Gothenzuges 410 ein zweites mal verdient gemacht. Es hat nun alle Wahrscheinlichkeit für sich, dass dieser Florus gerade wegen seiner Fürsorge für die Märtyrergräber dem Damasus befreundet war und mit dem im Epigramm genannten, gleichnamigen Vater der Projekta identisch ist. Da nun Florus, der auch sonst noch (187, 4 und Bull. 1894, S. 141) auf G. erscheint, 194, 2 in Verbindung mit DAMAS genannt wird, so liegt nahe, auch hier dies Freundespaar vereinigt zu sehen, dessen gemeinsames Interesse nicht nur dem Schmuck der Totenstadt, sondern auch der G.-fabrikation gewidmet gewesen wäre [3].

Die G. mit dem Namen DAMAS werden spätestens in den achtziger Jahren des 4. Jahrh.'s entstanden sein [4].

Damit ist die Zahl derjenigen Fälle, wo wir ein einigermassen bestimmtes Datum für die Chronologie der G. glauben nachweisen zu können, erschöpft.

Einige andere Momente sind zu allgemeinen Charakters, als dass sie in dieser chronologischen Grundlage Besprechung verdienten. Wir werden sie dagegen in der Einzelbeschreibung berücksichtigen müssen, z. B. aufmerksam den schon in der formalen Uebersicht (vgl. S. 10. 14 f. 17) beobachteten Einfluss anderer zu einer bestimmten Zeit erst emporblühenden Kunstzweige, wie Sarkophagplastik und Mosaikmalerei, zu verfolgen haben.

Sehr wichtig für die Datierung der Kunstwerke sind auch die aus dem Einfluss der Zeitmode zu erklärenden Eigentümlichkeiten

---

[1] V. 7: „ex oculis Flori genitoris abiit". Damasi epigrammata rec. Maximilianus Ihm. Anthologiae latinae supplementa. Vol. I. 1895, S. 55 n. 53.

[2] De Rossi, Inscr. Christ. II, 1, S. 101 n. 23 u. S. 104 n. 38.

[3] Eine spätere Hand, die diese persönliche Beziehung nicht mehr kannte, aber ein solches DAMAS-Glas als Muster benutzte, mag dann für Florus, Damas die ihr geläufigeren und bedeutungsvolleren Namen Filpus (Philippus), Tomas eingesetzt haben. 194, 6.

[4]) Ich betrachte die Form DAMAS, die als lebendige, gesprochene Kontraktion von DAMASVS nach H. Prof. Hülsens in Rom freundlicher Mitteilung jeder Analogie entbehren würde, nur als Schreibverkürzung. Ueberdies kommt ja diese Abkürzung auch als wirklicher Name Damas, ae und Damas, antis vor (vgl. De Vit, Onomasticon II, 1868, S. 554). Die Weglassung der Endung us bei Eigennamen ist auf Inschriften sehr häufig (vgl. die Indices des CIL).

in Tracht und Haarfrisur unter der Voraussetzung, dass wir über die Mode der etwa in Frage kommenden Zeit aus sicher datierten Quellen unterrichtet sind und dass wir ferner gewiss sein können, wirkliche Zeittracht und kein zeitloses Idealkostüm vor uns zu haben. Leider trifft hier die erste Voraussetzung nicht zu. Ueber die römische Tracht des 3. und 4. Jahrh.'s sind wir ausser über die Festkleidung der Konsuln und Kaiser nur unvollkommen unterrichtet[1]. Erst mit den Elfenbeindiptychen steht in späterer Zeit wertvolles Material dem Vergleiche zu Diensten. Können wir Veränderungen der Tracht, einen Wechsel der Mode beobachten, so ist das natürlich für die innere Chronologie der Gläser von Bedeutung.

Als das Resultat unserer chronologischen Prüfung ergiebt sich, dass die Goldgläserfabrikation sich zurück bis an die Wende des 2. zum 3. Jahrh. und vorwärts bis in das 6. Jahrh. hinein (vgl. S. 22) verfolgen lässt, die uns erhaltenen Exemplare also sich über einen Zeitraum von ungefähr 3 Jahrh. verteilen.

Fast für alle Gebiete der Darstellungen haben wir Beispiele anführen können. Als die frühesten liessen sich Inschriften mit Trinksprüchen und Szenen heidnisch-mythologischen Inhalts nachweisen. Ihnen schliessen sich Darstellungen aus dem profanen Leben an, die später mit christlichen Symbolen ausgestattet werden, und schliesslich kommen auch spezifisch christliche Stoffe, die vor dem 4. Jahrh. nur in einem vereinzelten Exemplare eines biblischen Bildes nachweisbar sind, zur Darstellung. Die überwiegende Mehrzahl der angeführten Gläser fällt in die Zeit nach der Mitte des 4. Jahrh.'s

Es wird nun unsere Aufgabe sein, den Rahmen zu füllen, das Material mit Hilfe der gewonnenen Orientierung in chronologisch-sachlicher Ordnung zu beschreiben und zu erklären, und, so weit als möglich ist, die Entwickelung aufzuzeigen.

III.

Beschreibung und Erklärung der G. in chronologisch-sachlicher Gruppierung.

Das S. 20 f. besprochene G. V. 35, 6, das unter den erhaltenen sicher eines der frühesten ist, zeigt eine Eigentümlichkeit der Zeichnung, die noch auf einigen anderen G. wiederkehrt und als charak-

[1] Vgl. Jakob Burckhardt, Die Zeit Konstantins des Grossen.[2] 1880, S. 257 f. F. Portheim, a. a. O., S. 3 f.

teristisch für die ältere Zeichnungsweise betrachtet werden darf: ich meine die mittels feiner Schraffierung versuchte Modellierung der Körper- und Gewandflächen.

Aus diesem Grunde wird das dem genannten auch inhaltlich verwandte kleine G. V. 35, 3, das den durch Befügung der Keule charakterisierten Heros zeigt, wie er vom Rücken her einen Hirsch bei dem Geweih packt und mit aufgesetztem Knie zu Boden zwingt — eine geschickt ins Rund gestellte Komposition — ins frühe 3. Jahrh. zu setzen sein. (Aehnliches G. in Berlin, noch unpubliziert.)

Durch feine Modellierung als alt gekennzeichnet sind ferner zwei Szenen aus dem Hirten- und Jägerleben: 203, 6 und 203, 8, beide ausgezeichnet durch naturwahre, lebendige Auffassung, durch Angabe der räumlichen Umgebung und — das gilt besonders von 203, 8 [1] — durch gute Raumausnutzung. Nur 203, 6 ist mit einer Inschr.: BIBE ET PROPINA ... LIS versehen.

Auch einige der kleinen Tierbilder, die S. 11 verzeichnet sind, etwa der Steinbock: V. 37, 4, der Löwe: 203, 5, der Hirschkopf: 37, 5, mögen früher Zeit entstammen, der ich auch das fein ausgeführte Brustbild eines bärtigen Mannes (Garr. hält ihn wegen seiner eigentümlichen, säulenartigen Kopfbedeckung für einen Serapis): V. 36, 4 sowie drei von guter Technik zeugende Fragmente [2] zuweisen möchte.

Weniger flott und leicht, in Haltung und Körperformen etwas steif, aber sorgfältig im Detail gezeichnet, sind V. 35, 4, eine Darstellung von Amor und Psyche, und 201, 5, die eines geflügelten Amor, beide mit Andeutung der räumlichen Umgebung, die mit Pflanzen belebt und einigen Gegenständen, wie Spiegel, Köcher, Pfeilbündel und Pfeiler, auf dem ein Vogel sitzt, ausgestattet ist. Beide G. tragen am inneren Rande die Inschrift: ANIMA DVLCIS, wozu V. 35, 4 hinzugefügt ist: FRVAMVR NOS SINE BILE.

Wenn wir noch auf drei grossen Schalen, 202, 3. 201, 3. V. 36, 5, deren Durchmesser 15—18 cm beträgt und die, wie sicher wegen der reichen Frauentracht 201, 3, späterer Zeit angehören, die ältere, auf Rundung der Form bedachte Zeichnungsmanier finden, so wird man schliessen dürfen, dass solche der Darstellung einzelner Personen gewidmete, wohl bei besonderem, festlichen Anlass gefertigte

[1] 203, 8 ist sicher nur ein Ausschnitt einer etwas grösseren Darstellung, wie namentlich der Hund auf der linken Seite beweist.

[2] V. 34, 6: Speer- oder Lanzenschwinger,
V. 35, 5: zwei geflügelte Genien,
V. 35, 10: eine Jagdszene.

Schalen auch dann noch mit grösserer Sorgfalt und Feinheit gearbeitet wurden, als im übrigen bereits eine auf die notwendigsten Linien reduzierte Zeichnung gebräuchlich war.

In dieser einfacheren Manier sehen wir einige mythologische Szenen ausgeführt.

V. 35, 2 stellt den Achilles dar, noch in weiblicher Haarfrisur, mit Lanze und Schild n. r. stürmend, den die Lykomedestöchter vergeblich zurückzuhalten bemüht sind (Inschr.: ACILLIS);

V. 36, 7 ist das Bruchstück eines Amazonenkampfes; 170, 2 das einer ähnlichen Kampfszene;

auf dem G. V. 36, 2 sehen wir Aurora mit der Fackel in der Linken,

V. 39, 4 eine nackte weibliche Halbfigur auf Sternengrund von Aehrenbündeln umgeben (Ceres?),

V. 37, 11 zwei geflügelte Putten, die mit gespanntem Interesse einem Hahnenkampfe zusehen,

V. 36, 3 die Venus bei der Toilette, von zwei Putten bedient (Inschrift: PARTENOPE CUM FAUSTINA FILIA ZESES),

endlich auf den früher S. 26 f. 29 f. besprochenen Gläsern

V. 33, 4 die Münzgöttin und

V. 35, 8 den Herkules und die Athene.

Die beiden letzten Beispiele berechtigen uns, die genannten, mythologische Themata behandelnden G. ungefähr der 2. Hälfte des 3. Jahrh.'s zuzuweisen.

Besteht Buonarruoti's Deutung des nur durch seine Abbildung (T. XXXI) erhaltenen Fragments 203, 1 zu Recht, auf dem er den Triumph eines Schauspielers verherrlicht sieht, der, von Gaben aller Art spendenden Genien umgeben, als Flussgott im Arme seiner Geliebten dargestellt sei[1], so hätten wir hier das älteste und grossartigste Beispiel für Goldblattdarstellungen vor uns, die sich mit dem Theater- und Zirkusleben beschäftigen. Wir finden sie noch in einigen anderen, kleineren Beispielen vertreten:

So sehen wir V. 34, 1 einen Mann mit reich geschmückter Dalmatika und Pallium, der in der gesenkten L. zwei Flöten und in der erhobenen R. ein Palmblatt hält. Eine tragische Maske auf einem Pfeiler, der auf der Vorderseite die Worte ILIA CAPITOLIA trägt und mit Kranz und Krone geschmückt ist, sowie fünf aufeinandergestellte Triumphkränze charakterisieren den Dargestellten

[1] Garr. sieht in ihnen das Wasser und die Erde und in den Genien die Jahreszeiten personifiziert.

als einen gefeierten Mimen und Musiker. Die Aufschrift am inneren Rande lautet: INVICTA ROM . . ILIORVM.

Wie hier die Beziehung zum Theater deutlich hervortritt, so führen einige andere Bilder in den Zirkus und die Arena.

Wir gedachten schon S. 27 des Wagenlenkers auf der Quadriga: V. 34, 1. 2.

Beiden G. ist die symmetrische Stellung der Pferde gemeinsam. Auf dem ersten, grösseren Exemplare erheben sie nur ein Vorderbein, als sollte das Rennen eben beginnen, während sie auf dem flüchtiger, aber flotter gezeichneten zweiten beide Vorderbeine in die Luft werfen, also in vollem Galopp sich befinden.

Wir bemerken also bei aller Uebereinstimmung im Hauptmotiv noch volle Freiheit im Einzelnen. Der Zeichner hat sich seiner Aufgabe, die bei den geringen Dimensionen der Bildflächen nicht leicht war, geschickt entledigt und weiss sich in dem Gewirr der Pferdebeine wohl zurechtzufinden. Auf dem ersten Glase sehen wir am inneren Rande den Namen des Führers mit der Akklamazion: LEAENI NICA und die Namen der Pferde: NICEFORVS . AEROPETES . BOTROCALES . ENACCIATVS; auf dem zweiten steht nur CALIT . . . TALVS.

Es liegt kein Grund vor, über den früher bestimmten Anfangstermin für die Entstehung dieser Gläser, ungefähr die Mitte des 3. Jahrh.'s. herabzugehen.

Das Fragment V. 34, 3 gehört zu einer ähnlichen Darstellung. 201, 6 zeigt einen Wettläufer, wie er mitten im Laufe um die links befindliche Meta umbiegen will. Er trägt einen Diskus in der r. Hand und Flügel an den Schultern. Vielleicht hat man auch hier einen siegreichen Wettläufer feiern wollen. ANIMA DVLCIS lautet die Inschr. am inneren Rande. Das Wort GAD, das der Akklamazion vorhergeht, mag einen Eigennamen enthalten; es liegt nahe, an das hebräische Wort גָּד zu denken, wie wir denn noch einigemal (s. S. 82, Anm. 1) hebräisch-semitischen Namen begegnen werden.

Einen anderen Helden der Arena sehen wir in dem Tierbändiger: V. 34, 5, der, von drei Bestien (Bären?) umringt, mit der Schlinge zum Wurfe ausholt.

Während wir die bisher besprochenen Gläser noch für das 3. Jahrh. glauben in Anspruch nehmen zu müssen, tragen zwei Darstellungen nackter Faustkämpfer mit dem in Tunika und Pallium gekleideten Kampfrichter (lanista) in der Mitte: V. 34, 7. 8 in den rohen Körperformen, den plumpen Bewegungen deutliche Anzeigen

späterer Entstehungszeit; auch der Name des einen Faustkämpfers, Co(n)stantius, weist frühestens in den Anfang des 4. Jahrh.'s. Beide Gläser tragen die gleichen Namen: ASELLVS ZENVARVS (= Januarius) COSTANTIVS (bei 34, 7 ist nur ein c erhalten).

Es mag sein, dass die Abnahme des Kunstvermögens mit der Steigerung der Produktion, die durch diese beiden, wesentlich nach dem gleichen Schema gearbeiteten Gläser bezeugt ist, Hand in Hand ging.

Für die genreartigen Szenen des täglichen Lebens, denen wir uns nun zuwenden, fehlen sichere chronologische Spuren, wie sie uns bisher geführt haben. Allgemeinere Merkmale, Stil und Schrift, bestimmen das Urteil, ob einige von ihnen noch dem 3. Jahrh. zuzuweisen sind.

An Wert und Alter voran steht das G. 202, 3, eine Schale, die mindestens 18 cm Dm. hatte.

Die Hauptfigur des Glases, die auf einer etwa 2 cm vom unteren Rande entfernten Bodenfläche steht, ist das vortrefflich gezeichnete Porträt eines noch jugendlichen Mannes. Ueber die gegürtete, mit Rosetten, purpurnen Längslinien, Saum und zwei Aermelstreifen verzierte Tunika trägt er einen gefransten Mantel, der über der r. Schulter befestigt ist und über Brust und Rücken so herabhängt, dass die Arme frei bleiben. Der gerade ausschauende, fest auf dem r., leicht auf dem l. Beine ruhende Mann stösst mit der vorgestreckten R. einen langen Stock mit Kugelgriff auf den Boden, während die L. eine Rolle hält. Aus dem Gürtel ragt auf der l. Seite ein Schwert hervor.

Sechs genrehafte Darstellungen, auf jeder Seite drei, die die verschiedensten Handgriffe der Zimmerleute vorführen, lassen vermuten, dass die Hauptperson ein Zimmermeister und zwar, wie man aus der unteren r. Szene schliessen darf, wo ein bärtiger Alter in der Exomis — die übrigen fünf Arbeiter tragen gegürtete Aermeltunika — einen Schiffsrumpf bearbeitet, ein Schiffsbaumeister, ein Rheder, war.

Wenn aus der Inschrift: DEDALI ISPES (Spes) TVA ..... PIE ZESES mit Recht gefolgert wird, dass Meister Daedalius ein Christ war, so verdient die Göttin Athene in der oberen r. Szene, wo sie, die L. am Schildrand, die R. belehrend ausstreckend, an einen Arbeiter herantritt, besondere Beachtung[1].

Die technische Sauberkeit nicht minder als die vortreffliche Be-

[1] Auf einer Münze Marc Aurels (Cohen², III, S. 105 f. n. 1046) steht Athene in der gleichen Haltung vor Argus, der an einem Schiffe arbeitet.

obachtung und richtige Wiedergabe der mannigfachsten Bewegungen[1] sichern dem G. die Entstehung in bester Zeit, da zeichnerisch tüchtig geschulte Kräfte der G.-fabrikation dienten.

Repräsentiert dies G. das Handwerk, so die folgenden den Handel und die Verkehrsmittel.

Das Glas 202, 2 eröffnet uns den Einblick in eine Weinstube. Der aufwartende Wirt oder Weinhändler, der über die lange Dalmatika eine den unteren Körper deckende, mit Sternen und dem Buchstaben S versehene Schürze trägt, hält in der L. eine Kanne[2], in der R. einen Becher[3] und lauscht, den Kopf leicht rückwärts gewandt, dem Wunsche eines in perspektivischer Verkleinerung hinter einem Tische sitzenden Gastes, der verlangend die R. ausstreckt. Auf dem Tische steht eine flache Schüssel mit den Ueberresten einer Mahlzeit. Eine Bank mit einer grossen Schüssel, einem Misch- oder Spülgefässe und ein Wandgestell mit gefüllten flachen Schalen vervollständigen die Einrichtung. Am inneren Rande liest man:

AVIA NON
VI VAS

Bedeutend später, freilich nur durch Boldetti's Zeichnung überliefert, sind V. 39, 6 und 202, 1.

V. 39, 6 zeigt uns das Innere eines Kleiderladens. Der Kaufmann sitzt l. hinter einem Pulte. R. probiert ein junger Mann ein weitärmeliges Kleidungsstück an. Auf einer Stange hängen noch andere Gewandstücke.

Das G. 202, 1 führt uns in das Geschäftszimmer eines Bankiers, der mit einem Gehilfen oder Kunden am Zahltische mit dem Zahlbrett hantiert. Tisch und Brett sind mit Geld übersäet; gefüllte Geldsäcke mit Inhaltsangabe und eine geschlossene Truhe stehen an der r. Seite. Auf einem Streifen unter der Darstellung steht das Wort SACV und auf dem Rande liest man: BIS AN DRES CO . . ., von Garr. in Collybistae (= Wechsler) ergänzt[4].

[1] Unser Glas darf in keiner Geschichte der Holzbearbeitungswerkzeuge fehlen.

[2] Die lagoena (λάγυνος), „eine Weinkanne mit engem Halse, . . . etwas erweiterter Mündung und einem Henkel, welche als Aushängeschild vor der Weinhandlung hing und bei Tische den Gästen vorgesetzt wurde". Marquardt a. a. O., S. 649.

[3] Eine Art cantharus (Marquardt a. a. O., S. 653), mit hohem Fusse, aber ohne Henkel.

[4] Wäre Boldetti's Zeichnung zu trauen, so würde ich dies Glas mit 186, 7 zusammenstellen, das die gleiche Behandlung der Köpfe und die gleiche Raum-

Aus dem öffentlichen, dem Berufsleben, treten wir in den engeren Kreis des Familienlebens, der Häuslichkeit, ja in den engsten intimen Mutterglückes ein, indem wir nacheinander die Gläser 201, 3. 200, 2. 201, 1 und 200, 1 betrachten.

Der Sinn der Darstellung, welche das leider nur noch in Bruchstücken erhaltene (einst ca. 17 cm) grosse G. 201, 3 schmückte, das zu den grössten Goldgläsern gehört und, wie wir sahen (S. 33 f.), noch Spuren der älteren Technik trägt, lässt sich kaum noch erraten.

Ein Knabe mit kurzer Tunika steht, wie es scheint, mit ausgebreiteten Armen zwischen einer vornehm gekleideten Frau zur L. und einem Manne in kurzer Tunika und Chlamys mit Purpurstreifen zur R.; in dem purpurgesäumten, kurzärmeligen Gewande, das der Mann neben dem Knaben ausbreitet, könnte man die „Toga praetexta" sehen, die der herangereifte Knabe eben abgelegt hat[1]. Die Inschrift am inneren Rande lautet: ..... IVGE TUA ET FORTVNIO FILIO TVO. Da weder in der Inschrift noch auf der Darstellung Anzeichen christlicher Herkunft zu erblicken sind, so möchte ich Bedenken tragen, das Glas über das erste Viertel des 4. Jahrh.'s herabzusetzen.

Auch das zweite G. unter den genannten: 200, 2 zeigt ein Ehepaar und einen Knaben. Die durch die Kleidung als vornehme Leute gekennzeichneten Eltern sitzen auf polsterbedeckten Sesseln; der Knabe steht. Vorhänge, die vom oberen Rande des quadratischen Rahmens frei herabhängen oder in Bögen aufgesteckt sind, deuten einen Innenraum an. Es wird Leseprobe gehalten. Der Knabe, in lange, kurzärmelige Tunika und Planeta[2] gekleidet, blickt in ein aufgeschlagenes Buch, während der Vater, den eine Rolle in der linken Hand und zwei Rollen im freiem Felde rechts neben ihm als einen Beamten zu kennzeichnen scheinen, ihm die Rechte auf die Schulter legt.

Auf den vier Seiten des Randes stehen Namen und Trinkspruch: BVLCVLVS OMOBONE BENEROSA — PIE ZESES.

Hier begegnen wir zum ersten male der Rolle, als eine Art

füllung mit unregelmässigen Flecken zeigt und unserer Vermutung nach aus Damasus' Zeit stammt. Jedenfalls ist auch das ein Zeichen der späteren Zeit, dass die Geldsäcke und die Truhe einfach übereinander schweben.

[1] Garr. hält dies Gewand für eine Art Chlamys, die Theodosius als Hoftracht einführte. Für ihn bedeutet die Szene eine Investitur, die Einführung in den höfischen Dienst. Vetri[2], S. 163.

[2] Aermelloses, an beiden Seiten ausgeschnittenes Gewandstück, mit einem Loch in der Mitte, durch das der Kopf gesteckt wurde.

symbolischen Zeichens und, von der Darstellung abgelöst, zugleich als Raumfüllung verwendet. Schon diese Beobachtung genügt m. E., die Darstellung etwas tiefer ins 4. Jahrh. hinein zu setzen. Die reiche Tracht, wohl auch die Namensformen stimmen dazu.

Etwas älter ist 201, 1, leider in wichtigen Partien verstümmelt. Wir sehen auf einem Stuhle mit hoher Rückenlehne[1] eine Frau in langer Dalmatika, nach links gewendet. Auf dem linken Knie der Mutter, wie diese mit Halskrause und Haarband geschmückt, sitzt, vom Mutterarm unterstützt, ein Töchterlein. Auf der linken Seite steht auf erhöhtem Postament eine Dienerin in reicher Kleidung mit offenem Haar; sie streckt beide Arme vor und hält in der Rechten, wohl um Kühlung zu fächeln und die Fliegen zu verscheuchen, einen Wedel. Ueber den Figuren befindet sich ein perlen- oder edelsteinbesetzter Kranz, wie wir ihn auch bei V. 34, 5 und 35, 8 sehen. Die Inschrift lautet:

(QVIR) ACET (?) CVM TVIS.

Hände und Füsse sind noch ungewöhnlich korrekt und gut gezeichnet, wie es im späteren 4. Jahrh. kaum noch vorkommt.

Besonders anziehend ist das letzte dieser Genrebilder: 200, 1. Eine junge Frau, in Stola und Mantel gehüllt, sitzt auf einer (perspektivisch nicht ganz richtig gezeichneten) Bank, auf die sie die L. aufstützt. Der Kopf mit dem in der Mitte gescheitelten, zur Seite gekämmten und hinter den Ohren aufgebundenen Haar, das einen Kamm auf dem Scheitel trägt, ist leicht nach links geneigt. Ihr Blick ruht auf einem kleinen Knaben, dem sie die Rechte auf die Schulter legt. Er steht, halb rechts gewendet, vor dem rechten Knie der Mutter[2]. Sein vorn kurz geschnittenes Haar hängt in langen Locken zum Nacken hinab. Er trägt Strümpfe und eine purpurgesäumte Tunika. Bewundernd oder verlangend streckt er beide Hände aus. Ob aber sein Sehnen der entblössten Mutterbrust gilt, wie Garrucci meint, ist mir sehr zweifelhaft. Der Faltenwurf stimmt dazu nicht. Die Inschrift wünscht dem Kinde, dass es zur Freude der Eltern heranwachse:

COCA VIVAS PARENTIBVS TVIS.

Ueberblicken wir die Reihe der bis jetzt betrachteten szenischen Darstellungen, denen sich noch die früher (S. 27 f.) besprochene, etwa vor der Mitte des 4. Jahrh.'s entstandene Huldigungsszene anreiht,

[1] Wenn Boldetti's Zeichnung richtig ist.

[2] Die kindlichen Formen der Beine sind gut beobachtet.

so finden wir eine grosse Mannigfaltigkeit in Stoff und Form, wie das bei diesen von den verschiedensten Händen und zu den verschiedensten Zeiten geschaffenen Bildern durchaus natürlich ist. Die Güte der Arbeit hängt natürlich von der individuellen Kunst des Zeichners ab. Aber im allgemeinen bestätigen doch auch die Goldblattzeichnungen das Urteil, das von der ganzen Kunst der römischen Kaiserzeit gilt: Je später, desto schlechter. Der Kunstwert sinkt namentlich dann, wenn bei der Beliebtheit einzelner Stoffe an Stelle der sorgfältigen Einzelarbeit die flüchtige Massenproduktion tritt, eine Erscheinung, die wir bisher nur vereinzelt beobachten konnten, die aber im Laufe des 4. Jahrh.'s die allgemeine Regel wird.

Spezifisch christliche Herkunft fanden wir bei diesen paganen und profanen Stoffen nur einmal angezeigt; gleichwohl mögen manche dieser G., wie sie allermeist in christlichen Grabstätten gefunden sind, so auch aus christlichen Werkstätten hervorgegangen sein. Dass aber auch G. mit spezifisch heidnisch-mythologischen Szenen, die man aus dem Tafelgeschirr der heidnischen Vorfahren ererbt oder von heidnischen Bekannten geschenkt erhalten haben mochte, den christlichen Toten mit ins Grab gegeben oder aussen an der Wand angebracht wurden, ist ein beachtenswertes Symptom der Freiheit und Unbefangenheit oder soll man richtiger sagen, der gedankenlosen Gleichgültigkeit, welche die Christen jener Tage in diesen Dingen zeigten.

Gern scheint man das Goldblatt auch zu Porträtdarstellungen verwendet zu haben. Nach der Zahl der erhaltenen Bilder zu urteilen mögen die G. vor Zeiten eine ähnliche Rolle gespielt haben wie Silhouette und Photographie in unserem Jahrh. Diese im engsten Zusammenhange mit dem täglichen Leben gezeichneten Bildchen bieten ein treffliches Material zum Studium der zeitgenössischen Tracht, das über den Verdacht konventioneller Idealtracht erhaben ist. Einige sind mit äusserster Sorgfalt ausgeführt. Da hat man gar die immerhin flüchtige Nadelarbeit vermieden und, um die Köpfe feiner modellieren zu können, zu Pinsel und Farbe gegriffen. Ein ausgezeichnetes Exemplar solcher Glasporträts hat Fröhner in der „Collection Tyskiewicz" veröffentlicht[1]. Hier ist nicht nur Gold, sondern auch grüne, blaue, rote und weisse Farbe zur Anwendung gekommen. Ein feingezeichneter Epheukranz umrahmt das in Vordersicht gegebene Brustbild eines jungen Römers

[1] VIII, 1, vgl. o. S. 11, Anm. 1.

Namens Anatolius (ANATOLI GAVDEAS) in weisser Tunika und Toga. „Les traits du visage sont rendus avec une finesse extrême. C'est un portrait fait d'après nature, comme ceux du Fayoûm, et dans le même style, mais ayant toutes les qualités d'exécution qu'on admire dans les miniatures du temps de Louis XIV.“ Ein zweites vortreffliches Beispiel der Art wurde von Armellini am 29. Jan. 1878 in der Kallistkatakombe in der Nähe des Balbinacömeteriums gefunden [1]. Der in Tunika und Chlamys gekleidete Mann mit hoher Stirn und hageren Zügen trägt den im 3. Jahrh. sehr seltenen, im 4. häufigen Namen Eusebius. Die in ungewöhnlich kleinen und feinen Buchstaben ausgeführte Inschrift: EVSEBI ANIMA DVLCIS füllt nur wenig den leeren Raum.

Tunika und Chlamys trägt auch ein anderes Brustbild feinster Ausführung, ebenfalls ein Fund jüngeren Datums (1874) und noch heute im Kalkbewurfe neben einem Kindergrabe der Agneskatakombe befindlich (202, 4) [2]. Nach der Inschrift: SEMPER IM PACE GAVDE zu schliessen, ist der bartlose Mann mit den ausdrucksvollen Zügen ein Christ gewesen.

Eine Chlamys als Obergewand trägt auch, wie bemerkt (S. 36), der Schiffsbaumeister Daedalius. Sie findet sich ausserdem noch 201, 2. 195, 5 und auf dem in Abb. 1 veröffentlichten G.

Einigemal bemerken wir die Lacerna, einen kleinen, vorn offenen Mantel, der auf der Brust „vermittels der lingula, einem schmalen Tuch- oder Lederstreifen mit zwei Knöpfen oder mit einer Spange von der Form der lingula oder einer runden Brosche“ [3] befestigt wurde (186, 3. 189, 5. 196, 2. 197, 2). Auf Apostel- und Heiligenbildern werden wir ihr wieder begegnen.

Auch die Paenula, der weite Radmantel, „welcher durch einen runden Ausschnitt über den Kopf gezogen wurde und den Körper

[1] Publiziert in „Gli Studi in Italia“ 1878, S. 178 ff., in der vatik. Bibl. Als selbständiges Medaillon gearbeitet, stimmt es in der Technik auffallend mit den auf Garr.'s Autorität hin als moderne Fälschungen beurteilten Stücken in Kassel, im Brit. Mus. und im Louvre überein. An seiner Echtheit wird jedoch bei dem genauen Fundberichte, den Armellini, a. a. O., S. 179 f., giebt, nicht zu zweifeln sein. Die Loculusplatte, neben der es gefunden wurde, trägt die Inschrift: VICTORIE S . . und befindet sich unter einer anderen, die auf den 21. Juni 340 datiert ist. Vgl. Bull. 1868, S. 13.

[2] Bull. 1874, T. X. S. 126 ff. M. Armellini, Il cimitero di S. Agnese sulla via nomentana. 1880, T. IX, 3, S. 293 f. Garr.'s Wiedergabe ist etwas reduziert.

[3] Wilpert, Gewandung, S. 16.

vollständig einschloss“ [1], ist in der ursprünglichen Form (200, 3) wie mit schmalen Seitenstücken (194, 3) vertreten.

Die meisten männlichen Porträtbilder aber zeigen ein eigentümliches Obergewand, das wir am besten an männlichen Vollfiguren, wie 195, 10. 11. 12 beobachten können. Wir sehen einen breiten, augenscheinlich aus mehreren Lagen bestehenden, aber unverzierten Gewandstreifen unter der r. Achsel hervor quer über die Brust und die l. Schulter laufen. Unter diesem hängt auf der r. Seite ein gleicher Streifen herab, während eine breit entfaltete Gewandmasse von l. her über den Leib und den l. Unterarm geworfen ist. Wilpert [2] hat gezeigt, dass diese 3 Teile ein Ganzes bilden, und dass wir es hier mit der sogen. Toga contabulata zu thun haben, einer Form, welche die Toga unter orientalischem Einflusse im Laufe des 3. Jahrh.'s angenommen hatte. „Die Art der Anlegung dieser Toga ist folgende: der Anfang der contabulatio“ — d. i. des zu einem Streifen zusammengefalteten Teiles der Toga — „läuft geradlinig auf die linke Schulter und quer über den Rücken nach der rechten Achselhöhle, wird dort nach vorn gezogen und kehrt, quer die Brust bedeckend, nochmals auf die linke Schulter zurück; nun wird die Toga entfaltet, über den Rücken gebreitet, wieder nach vorn gezogen und schliesslich mit dem Ende auf den linken Vorderarm gelegt [3].“

Damit findet die auf den G. beobachtete Kleidung durchaus ihre Erklärung. Nur scheint es nicht richtig, wenn Wilpert den Modus der contabulatio auf „die durch den breiten Purpurrand ausgezeichnete Praetexta und die ganz purpurseidene und mit Goldstickereien verzierte Toga picta“ (S. 8) beschränkt. Denn weder von dem breiten Purpurrande noch von Stickereien, wie sie auf den entsprechenden weiblichen Gewändern deutlich gekennzeichnet sind, ist hier etwas zu bemerken. Ob die Erlaubnis, auch die einfache Toga in der besprochenen Weise zu tragen, das Vorrecht eines besonderen Standes gewesen, etwa der höheren Rangklassen des Senates, wie Meyer (a. a. O., S. 28) es von der Trabea be-

[1] Wilpert, Gewandung, S. 12 f.

[2] Un capitolo di storia del vestiario. L'arte. I. 1898, S. 90 ff. Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten. Schriften der Görres-Gesellschaft. III. 1898, S. 8 f. Durch diese Arbeiten Wilpert's sind die bisher allgemein anerkannten Ausführungen Wilh. Meyer's (Zwei antike Elfenbeintafeln etc. Abh. der philos.-philol. Kl. der k. bayr. Akad. d. Wissensch. XV, 1, 1879, S. 22 ff.) über die aus zwei Teilen, einem vertikalen Streifen und einem Ueberwurfe, bestehende „Trabea“ überholt worden.

[3] Wilpert, Gewandung, S. 9.

hauptet hat, vermag ich nicht zu entscheiden. Bei der grossen Zahl der doch nur zufällig erhaltenen Beispiele ist es mir nicht wahrscheinlich, zumal auch Knaben (199, 1. 2. 4) in jener Tracht erscheinen.

Wilpert[1] hat an einigen profanen Denkmälern und einem Katakombenbilde (Petronilla in der Domitillakatak. Bull. 1885, T. 1 und 2) nachgewiesen, dass auch das weibliche Obergewand, die Palla, wie die Toga zu einem Streifen zusammengefaltet worden ist. Als die Palla contabulata, in ganz ähnlicher Weise wie das entsprechende männliche Kleidungsstück umgelegt, wird man das reich ornamentierte Obergewand anzusehen haben, das die Frauen z. B. 195, 11. 12. 197, 1 tragen.

Unter den männlichen Einzelbildern ragt das des Togaträgers mit dem christlichen Namen Benedictus (195, 10) durch die Eleganz der Ausführung, deren Wirkung noch durch Anwendung verschiedener Farben[2] erhöht wird, hervor. Er trägt die zur Toga passenden Schuhe, hat die r. Hand im Redegestus erhoben und hält mit der L. ein aufgeklapptes Diptychon.

Alle übrigen, von einem noch nicht veröffentlichten, schlecht erhaltenen Exemplare der vatik. Bibl. abgesehen, sind Brustbilder, bald höher (195, 3. 9. 202, 6), bald tiefer (195, 1. 7) genommen, so dass auch die Hände sichtbar werden. — Dreiviertelsicht ist die Regel.

Eine den Stand des Dargestellten (Beamter, Schreiber?) kennzeichnende Beigabe, Rollen und ein Bündel von Griffeln, findet sich auf dem in der 1. Abb. veröffentlichten G. des Brit. Mus. mit der Inschr.: EV .... VIVE . VI VAS . PIE . ZESES &[3].

Beachtung verdient, dass keines dieser Einzelporträts mit einem christlichen Symbol ausgestattet ist. Erst spät, gegen Ende des 4. Jahrh.'s etwa, scheint sich das Bedürfnis eingestellt zu haben, die Dargestellten für den ersten Blick als Christen zu kennzeichnen. Das geschieht dadurch, dass die Personen von biblischen Szenen und heiligen Figuren umgeben werden. So ist z. B. 171, 1 ein

---

[1] Un capitolo . . ., S. 102 ff., Fig. 18a, 19a, 20a, 21a, 24.

[2] Blauer Grund, silbernes Gewand mit roten Clavi, das übrige golden. Die richtigste Deutung der Inschrift: A SAECVLARE BENEDICTE PIE Z scheint mir die zu sein, welche SAECVLARIS als den Namen des Spenders jenes Glases ansieht und hinter A SAECVLARE datum ergänzt.

[3] Ich habe hier wie bei Abb. 3 die viel deutlicher erkennbare Unterseite photographieren lassen. Die Abbildungen sind deshalb im Gegensinne zu nehmen, s. S. 1, Anm.

männliches Brustbild in kontabulierter Toga von einem Zyklus biblischer Bilder umrahmt.

Weibliche Einzelporträts, nur im Brustbilde, sind bei Garr. durch 4 Beispiele vertreten (195, 8. 2. 6. 200, 5), von denen das erstgenannte an Güte der Arbeit den zuerst besprochenen männlichen Porträts nahe steht, das letzte der beigefügten Attribute (Rolle und Kodex) wegen Beachtung verdient.

Dazu kommt das in der 2. Abb. wiedergegebene, feine, diademgeschmückte Köpfchen in der Sammlung des Fürsten Czartoryski in Krakau, das trotz seiner geringen Grösse die vornehmen Züge des Originals ahnen lässt.

Abb. 1. Männliches Porträt. Nach Photogr. Orig.-Gr. Unterseite. Brit. Museum.

Abb. 2. Weibliches Porträt. Nach Photogr. Orig.-Gr. Mus. Czartoryski in Krakau.

Von besonderem Interesse ist die Gruppe der Ehepaar- und Familienbilder, weil sich hier dank der grösseren Zahl der erhaltenen Denkmäler eine lehrreiche Entwickelung aufzeigen lässt[1].

[1] Zur Vervollständigung dessen, was bisher über die Tracht gesagt ist, sei noch bemerkt, dass die zur Verzierung der Tunika dienenden Clavi ebenso wie die Besatzstreifen an den Aermeln und Säumen (instita, limbus) nicht selten durch rote Farbe hervorgehoben sind. Die an den Achseln (201, 1) und über dem unteren Saume der Tunika (194, 3. 198, 4. 201, 1) angebrachten Besatzstücke (Segmente) haben verschiedene Form, die des Kreises, des Dreieckes und eines nach oben zugespitzten Rechteckes. Die einfache, gegürtete Tunika als Obergewand der Frauen kommt selten (198, 2) vor. Gewöhnlich tragen sie ein (198, 4 z. B. besonders reich) gemustertes, in der (S. 43) besprochenen Art teilweis als einfacher Streifen erscheinendes Pallium, zu dem in dem ebengenannten Falle noch ein grosser, auf dem Scheitel befestigter Schleier kommt. Der Halsschmuck besteht aus einer Perlenkette (195, 2. 12. 197, 4) oder

Auf den Sarkophagen ist häufig (vgl. Garr. 363 ff.) die Innigkeit des ehelichen Verhältnisses dadurch zum Ausdruck gebracht, dass die Gattin den Arm um den Hals des Gatten legt. Den Goldblattzeichnern scheint dies Motiv zu kompliziert gewesen zu sein. Nur 198, 1, wo der Mann mit der R. die Schulter der Frau berührt, macht eine bescheidene Ausnahme. Mir scheint, die Zeichner haben es sich bequemer gemacht, indem sie das Band, das die Gatten zusammenschliesst, durch beigefügte Attribute und Symbole andeuteten. Und gerade hinsichtlich dieser Beigaben lässt sich jene Entwickelung, die im wesentlichen auch der chronologischen Folge entsprechen wird, konstruieren.

Auf den beiden frühen G. V. 35, 1 und 197, 6 sehen wir die Ehe durch heidnische Elemente geweiht: dort durch den Herkules, hier durch einen geflügelten Genius, der über die Gatten, die das volumen nuptiale, die Urkunde der Rechtsgültigkeit ihrer Ehe, halten, die Hände breitet. — 197, 1 fehlt jegliches Attribut.

---

einer bald einfacheren (195, 6. 196, 4. 7. 199, 3. 200, 6. 201, 1), bald kostbareren, wohl auch mit Edelsteinen besetzten Kranse (171, 1. 195, 11. 196, 1—3. 5. 6. 197. 2. 3. 5. 6. 198, 1. 3. 5. 199, 1. 2. 4. 5. 6. V. 35, 1). Schlicht gekämmt und in der Mitte gescheitelt (195, 2. 199, 3. 200, 3), so einfach tragen die Frauen selten das Haar. Wir bemerken einen Kamm (195, 8. 197, 1. 200, 3) oder einen von einem Netz umschlossenen Wulst auf dem Scheitel (195, 6. 12. 200, 2). Mit dem Brenneisen werden wellige Furchen (196, 2. 197, 4. V. 31, 4. 198, 4) oder rollenförmige Löckchen (171, 1. 188, 7. 194, 3. 195, 11. 196, 1. 4—7. 197, 2. 3. 5. 6. 198, 1—3. 5. 199, 1. 4—6. 201, 2) hervorgebracht, deren mangelhafte Wiedergabe auf den G. mich zunächst (S. 18) verleitete, eine Spitzenhaube anzunehmen, bis mich der Anblick zahlreicher römischer Porträtstatuen eines besseren belehrte. Metallbügel oder Diademe dienen zur Festigung und zu weiterem Schmucke der Frisur. — Das G. 201, 2 unterscheidet sich durch die Art, wie Bart und Haar des Mannes, wie die Kopfbedeckung der Frau, wie auch die Augen gezeichnet sind, dermassen von den übrigen Bildern dieser Gruppe, dass ich in diesem in Avignon befindlichen, wohl auch in der Provence gefundenen G. eine gallische Provinzialarbeit vermuten möchte.

Was die Chronologie dieser Gruppe angeht, so habe ich für V. 35, 1 den Anfang des 4. Jahrh.'s als Entstehungszeit vermutet (S. 29 f.). Der guten Technik wegen gehört auch 197, 1, das mit dem weiblichen Porträt 195, 8 eng verwandt ist, in frühere Zeit; 199, 3. 200, 3 stehen ihm nahe. Auch 197, 6 möchte ich auf Grund der noch der älteren Weise ähnlichen, Halsmuskeln (vgl. 197, 4) und Haarlöckchen sorgsam wiedergebenden Zeichnung mit an den Anfang der Reihe setzen. Als jüngeren und jüngsten Datums, bis ins 5. Jahrh. hineinreichend, sondern sich auf den ersten Blick ab: 196, 1. 4. 197, 3. 198, 3. 199, 2. 196, 8. 197, 5. 199, 5, von denen die letztgenannten drei einander so ähnlich sind, dass man sie derselben Hand, mindestens aber derselben Werkstatt zuweisen möchte. Die übrigen Ehepaar- und Familienbilder liegen in der Mitte und mögen gegen Ende des 4. Jahrh.'s gefertigt sein.

Dann (199, 3. 4) erscheint die an sich völlig neutrale, weder heidnische noch christliche Rolle. Kennzeichnet sie das rechtliche, so der Kranz (196, 7. Bull. 1884—85. T. III, 1) das sittliche Verhältnis der beiden Ehegatten[1]. Rolle und Kranz sind 196, 1 vereinigt.

Diese neutralen Attribute scheinen auf die Dauer dem christlichen Zeichner oder Besteller nicht mehr genügt zu haben; man wünschte den christlichen Charakter der Ehe deutlich zum Ausdruck gebracht zu sehen. Es ist lehrreich zu verfolgen, wie diesem Bedürfnisse genügt wurde. Man bediente sich zunächst der Inschrift und fügte der Akklamazion vivas, dem alten Trinkspruche, den man längst schon in allgemeinerem Sinne gefasst hatte und nun völlig mit christlichem Gehalt erfüllte, die Namen Gottes oder Christi bei[2]. Vivatis in Deo lautet nun der christliche Wunsch, den man dem jungen Paare, das sich mit Handschlag Treue gelobte, auf den Weg gab (195, 11). Auch den bereits durch Kindersegen erfreuten Paaren wird dieser Wunsch zu teil (199, 1. 6). Für die ausgeschriebene analoge Formel Vivatis in Christo ist kein Beispiel erhalten[3].

Wohl aber sehen wir den Namen durch das Monogr. ersetzt auf einem 1788 aus einer Nürnberger Privatsammlung veröffentlichten G.[4] 195, 12 trägt die Inschr. vivatis und das Monogr. Ob ein verbindendes „in" aus Versehen fehlt oder weil das Monogr. über die blosse Abbreviatur des Namens Christi hinaus an selbständiger Bedeutung gewonnen hatte, ist nicht zu entscheiden. Auf dem G. 198, 4 ist das zweite der Fall, scheint es doch, als solle der l. stehende Knabe durch die hinweisende R. noch besonders die Aufmerksamkeit auf das Monogr. lenken. Ebenso verhält es sich mit 198, 5, wo das Monogr. durch den darübergestellten Kranz von der Inschr. ZESES getrennt ist.

---

[1] Der Kranz ist hier so wenig wie die Rolle etwas spezifisch Christliches. Auf dem heidnischen G. V. 35, 8, das sicher, wie der Vergleich mit 195, 11. 12 lehrt, auf die Hochzeit zielt, denn die junctio dextrarum ist ja ein Bestandteil der Eheschliessung, sieht man ebenfalls einen Kranz.

[2] Die bisherige Formel war feliciter. Vgl. Marquardt, a. a. O., I². S. 52. Anm. 8.

[3] Wenigstens unter den Bildern der Ehepaare nicht. Dagegen finden wir sie einmal bei einem Brustbilde des Laurentius (189, 1).

[4] Christophori Theophili de Murr Memorabilia bibliothecarum publicarum Norimbergensium et universitatis Altdorfianae. Pars II. Norimbergae 1788. T. XIV. — Das Glas befand sich in der Sammlung der Herren Ebner von Eschenbach. Ueber seinen Verbleib liess sich nichts ermitteln. Die Inschrift lautete:

TERENTIA FAVSTINA
VIVATIS IN Ꝺ.

Schliesslich wird das Symbol durch das Bild ersetzt, indem Christus selbst zu Häupten der Eheleute erscheint, ihren Bund weihend und segnend[1] (188, 7. 198, 1. 2. 3. 196, 4 und Abb. 3, ein kürzlich aus der Sammlung Tyszkiewicz in das Brit. Mus. übergegangenes, charakteristisches Beispiel dieser Art mit der Inschr.: DVLCIS ANIMA VIVAS). Denn dass die kleine Figur Christum bedeute, lehrt der 198, 3 ausdrücklich beigesetzte Name. — Die kleine Figur Christi nimmt auch an der ikonographischen Entwickelung teil, indem sie schliesslich den Nimbus erhält (196, 4).

So schliesst sich, formell betrachtet, das letzte Glied unserer

Abb. 3. Porträt eines Ehepaares. Unterseite. Nach Photogr. Orig.-Gr. Brit Museum.

Reihe mit dem ersten zusammen. Die heidnischen Götter sind durch Christus ersetzt worden.

Die Zeichner wissen aber auch noch auf jene andere Weise den Christenstand der Eheleute zu kennzeichnen, von der S. 43 die Rede war. Wie 171, 1 ein männliches Einzelbild, so ist 171, 2 ein Ehepaar von einem Zyklus biblischer Bilder umrahmt; ja es erscheint sogar, seinen Platz in der Mitte der Inschrift überlassend,

[1] Die Christusfigur dieser G., auf deren interessante litterarische Parallele IV. Esra II, 46, 47, Holtzmann in seiner Besprechung von Kraus' R. S. (in Hilgenfeld's Z. f. w. Th. XVI. 1873, S. 597) aufmerksam macht, ist nicht mit V. Schultze (Studien, S. 110) und Mitius (im ersten Heft dieser arch. Studien, S. 16. A. 4) auf das plastische Vorbild der Juno pronuba zurückzuführen. Hätte der Zeichner an sie gedacht, so würde er Christus in gleicher Grösse zwischen das Paar gestellt haben, wie wir es in der That auf späten G. sehen. Das Vorbild boten, wie gezeigt, die G. selbst.

selbst mitten zwischen den biblischen Randbildern (Bull. 1884—85. Tav. III, 1). Oder wir sehen zu Häupten des Paares den guten Hirten, während Petrus und Paulus ihm zur Seite sitzen (197, 4). Eine ähnliche Häufung beobachten wir 188, 7, wo das von Christus bekränzte Paar noch von heiligen Personen umgeben ist.

Kaum irgendwo sonst spiegeln die Denkmäler mit solcher Deutlichkeit den Wechsel der Denk- und Anschauungsweise, den Gang der religions- und kulturgeschichtlichen Entwickelung wieder. Wie der Staat aus einem heidnischen durch ein Zwischenstadium der Neutralität und Parität hindurch zu einem christlichen sich entwickelt, so folgt der Griffel des Zeichners getreulich dem veränderten Geschmack und Gefühl seiner Kundschaft. Wie auf allen Gebieten des öffentlichen und privaten Lebens, so verdrängen auch in der Kunst unserer G. christliche Formeln und Formen die heidnischen, die man zunächst naiv und sorglos übernommen hatte. „Christliches" Zeremoniell, „christlicher" Formalismus, das wird je länger je mehr die Signatur des endenden 4. Jahrh.'s. Männer wie Damasus und Ambrosius, Gratian und Theodosius sind klassische Repräsentanten dieser Zeit.

Mit der Betrachtung derjenigen Bilder, welche den beigeschriebenen Namen zufolge Apostel und Heilige darstellen, gehen wir zu den spezifisch christlich-religiösen Stoffen über.

Für die weitaus am zahlreichsten vorhandenen Bilder der Apostel Petrus und Paulus lässt sich eine ähnliche Reihenfolge aufstellen wie bei den eben besprochenen Ehepaar- und Familienbildern. Diejenigen unter ihnen, welche dem S. 19 erwähnten, vor dem J. 341 gearbeiteten G.[1] ähnlich sind, d. h. jugendliche, bartlose, sitzende Figuren in Dreiviertelsicht, werden an Alter voranstehen und mögen um die Mitte des 4. Jahrh.'s herum gearbeitet sein. So sehen wir beide Apostel 197, 4 r. und l. zu Häupten eines Ehepaares auf Klappstühlen sitzen, in lebhafter Unterhaltung einander zugekehrt. Ein in Regensburg gefundenes, jetzt in München befindliches G.[2] mag als ein typisches Beispiel dienen. In Tunika und Pallium gekleidet, mit übereinandergeschlagenen Beinen auf Faltstühlen sitzend, sind die beiden Apostel leicht einander zuge-

[1] Garr. (185, 9) reproduziert im Gegensinne Perret's (IV. 23, 21) unzuverlässige Abbildung. Von der Inschrift ist nur ein P erhalten. Ob man in der Figur den Apostel Paulus zu erblicken habe, wie man, durch den mit einem Stempel 5mal wiederholten Eindruck in dem das G. umgebenden Kalkbewurfe bestimmt, vermutet hat, ist ungewiss.

[2] Vgl. Ebner, RQS. 1892, T. IX. S. 157 ff.

wandt. Mit der L. greifen beide in die Mantelfalten. Der l. sitzende Petrus streckt den leicht gebeugten r. Arm mit rednerischer Geste Paulus entgegen, der wie abwartend, zur Entgegnung bereit, die R. vor die Brust hält. Neben die Köpfe sind die Namen der Apostel geschrieben. Der freie Raum ist mit Rosetten und kleinen Kreisen gefüllt [1].

Sind die Apostel anfangs nur durch die Namen bezeichnet, so tritt in zweifacher Hinsicht eine nähere Charakteristik hinzu. Einmal werden sie durch die Rolle, die ins freie Feld gestellt (184, 5) oder ihnen in die Hand gegeben wird (auf allen übrigen Bildern), als Lehrer gekennzeichnet, sodann wird durch einen Kranz, der zugleich auf das siegreiche Martyrium hinweist, die innige Gemeinschaft zwischen den beiden Apostelfürsten zum Ausdruck gebracht. Sind doch die beiden für die römische Tradition unzertrennlich wie ein Ehepaar miteinander verbunden [2].

Der Kranz (183, 2. 4. 192, 3) wird durch das Monogr., von einem Ringe (184, 2. 183, 6) oder Kranze (183, 8) umrahmt, ersetzt. Diese Monogr.-formen weisen über die Mitte des Jahrh.'s hinaus.

Auf allen diesen G. haben wir es, 183, 2 allein ausgenommen, mit jugendlichen, in Dreiviertelsicht gegebenen Köpfen zu thun, die beide voneinander nicht unterschieden sind. Noch in Dreiviertelsicht, aber älter mit kurzem Barte erscheinen die Apostel 183, 6 und 189, 7. Alle übrigen Petrus-Paulus-Bilder zeigen immer älter, greisenhaft werdende Profilköpfe (192, 1.[3] 184, 1. 183, 2. 184, 4. 184, 3). Vergleicht man z. B. 183, 2 und 184, 4, so lässt sich das Bestreben nicht verkennen, die beiden Apostel zu unterscheiden: Petrus wird mit vollem Haar und kurzem Barte, Paulus dagegen mit kahlem Scheitel und langem Barte dargestellt.

Nach einem längere Zeit dauernden Uebergangsstadium, das wir auf den G. deutlich beobachten können, darf am Ende des 4. Jahrh.'s die Ausprägung der Individualtypen als abgeschlossen gelten.

---

[1] Die enge Uebereinstimmung mit einem in Bologna befindlichen, jedenfalls italienischem Boden entstammenden G. (185, 7) legt nahe, in jenem deutschen Funde Importware aus Italien zu sehen. Die dem Bologneser Exemplare beigefügten Namen PAVSVS CRITSVS (= Paulus-Christus) beweisen, dass dieselben Muster für verschiedene Namen verwendet wurden.

[2] Vgl. Ficker, Apostel. S. 8 f.

[3] 192, 5 hat zwar bartlose Profilköpfe, gehört aber wegen der engen Stilverwandtschaft mit 184, 1 in spätere Zeit, an das Ende des Jahrh.'s. Der gleichen Werkstatt mögen 172, 8. 176, 6. 190, 1 entstammen.

Wie wir bei den Ehepaarbildern das Monogr. durch das Christusbild ersetzt sahen, so schliesst auch bei den Apostelbildern die kleine Figur Christi die analoge Entwickelung ab (184, 3).

Dank der an sitzenden Apostelfiguren gewonnenen Orientierung lässt sich auch die zeitliche Folge der stehenden Figuren einigermassen bestimmen.

Stehend kommen die beiden Apostel allein (180, 1. 3. 5. 8) und neben einer dritten Figur vor, so zur Seite der Agnes (190, 3. 1), der Maria (178, 6. 7) und einer Peregrina (190, 6). Ich fasse alle zusammen und eröffne die Reihe mit 190, 6, einem G., das in der Raumbehandlung wie in der Anbringung und Form der Buchstaben auffällig mit jenem übereinstimmt, das ich an die Spitze der sitzenden Figuren gestellt habe (RQS 1892, T. IX, 1); hier wie dort jugendliche Figuren in Dreiviertelsicht ohne die später unvermeidliche Rolle. Für ein relativ frühes Alter von 190, 6, erste Hälfte des 4. Jahrh.'s, spricht auch die schlichte Tracht der Peregrina, sprechen namentlich auch die an die frühen paganen Darstellungen erinnernden Blumen, die vom Boden aufspriessen, spricht endlich noch ein kleiner, feiner Zug, der den folgenden Darstellungen fehlt: beide Apostel zeigen mit der R. auf die Mittelfigur, auf die aufmerksam zu machen ja zweifellos ihr Zweck ist. Dieser kommt aber weniger deutlich zur Geltung, wenn beide die gleiche Haltung einnehmen, d. h. beide mit der L. den Mantel fassen und die R. mit ausgestrecktem Zeigefinger vor die Brust halten. In dieser Haltung erscheinen beide neben Maria, noch ohne die Rolle, die aber schon zwischen den Köpfen der Figuren erscheint, in den Händen zu tragen (178, 6). Dies ist der Fall 190, 3, wo sie neben Agnes und 178, 7, wo sie neben Maria stehen.

Das beigefügte Monogr. weist auch hier wieder in spätere Zeit (180, 1). Die unbeholfene Zeichnung der allerdings noch jugendlichen Gesichter bestätigt diese Vermutung und vollends erweist sich das G. 180, 3 durch den schon die Differenzierung vorbereitenden langen Bart des Paulus als späteren Datums. Schliesslich tritt auch hier zwischen die greisenhaft alten Apostel ihr jugendlicher Herr in langem Lockenhaare, vom Nimbus umgeben (185, 5).

Das Fragment 180, 5 zeigt den entwickelten Typus des Heidenapostels. Charakteristisch ist die Haarfrisur. Der Scheitel ist kahl. Ueber den Ohren ist eine halbrunde Locke nach der Stirn gekämmt.

Das durch die mangelhafte Raumbehandlung, die ungeschickte Zeichnung und die spielerische Dekoration der Innenfläche als spät

gekennzeichnete Glas 180, 8 verrät zwar die Absicht, individuelle Köpfe zu geben, aber der unbeholfene Zeichner hat aus Versehen Petrus mit dem kahlen Kopfe ausgestattet.

Hier sei schliesslich noch derjenigen G. gedacht, wo Petrus und Paulus als stehende Figuren mit anderen Heiligen vereint, entweder horizontal nebeneinander gereiht (186, 1. 2. 4) oder radial um einen mittleren Kreis gestellt (188, 7. 188, 6. 187, 2. 6. 186, 5. 187, 5. 194, 4), erscheinen. Dass sie späteren Datums sind, also in eine Zeit fallen, da die ikonographische Entwickelung bereits stark im Flusse war, lehrt 186, 2, wo die Brustbilder der unteren Hälfte dem ausgebildeten Paulustypus sehr nahe stehen, lehrt das aus anderen Gründen (s. S. 48) spät zu setzende G. 188, 7, lehrt auch der Nimbus (194, 4). Um so mehr ist man überrascht, hier noch jugendlichen Typen der Apostelfürsten zu begegnen. Sie entsprechen jedoch der jugendliche Idealgestalten bevorzugenden dekorativen Verwendung, die sie auf diesen G. gefunden haben. Allmählich greift aber auch bei dekorativer Verwendung der ältliche, greisenhafte Typus um sich (186, 2).

Wie stark das Interesse an dem einmal ausgeprägten Typus war, zeigt das G. 186, 9, wo die Brustbilder Petri und Pauli in ihrer entwickelten Form mit jugendlichen Figuren abwechselnd den in der Mitte sitzenden Christus umrahmen [1].

Damit sind wir bereits in die Betrachtung der Brustbilder eingetreten, die, nach dem uns vorliegenden Bestande zu urteilen, erst verhältnismässig spät dargestellt wurden. Wir besitzen kein Beispiel, auf dem jugendliche Brustbilder der Apostel allein zu sehen sind. Nur mit anderen vereint sind sie nachweisbar (186, 7. 190, 4).

Gehört 186, 7 in die Zeit des Damasus (s. S. 30 f.), so veranlasst mich die enge Verwandtschaft mit einem anderen DAMAS-glase (192, 2), auch 190, 4, wo Petrus und Paulus im Brustbilde neben der stehenden Agnes dargestellt sind, in jene Zeit zu setzen.

Jugendlichen Einzelbrustbildern des Petrus begegnen wir auf dem Fragmente 179, 5 und dem kleinen Medaillon 183, 3, einem ähnlichen des Paulus 183, 5.

[1] Einen ähnlichen Wechsel der Typen zeigt 194, 7. Die beiden oberen Brustbilder sind bartlos. Das Mittelbrustbild Pauli und die beiden unteren zeigen dagegen kräftigen Bart und dünnes Haar auf dem Scheitel. Auf dem G. 194, 5 ist ein bärtiges Brustbild Petri von anderen jugendlichen Figuren umrahmt. 171, 3 sehen wir Petrus mit, Paulus aber ohne Bart dargestellt.

Vergleicht man nacheinander die drei DAMAS-G. 186, 7. 192, 2 und 191, 1, so wird man die Vermutung begründet finden, dass der Uebergang vom jugendlichen zum greisenhaften Typus etwa in die Zeit des Damasus zu setzen sei.

Diesen greisenhaften Typus, meist ohne besondere individuelle Züge, zeigen die übrigen Brustbilder Petri und Pauli, die fortan, nach der gleichförmigen Roheit und Unbeholfenheit der Zeichnung zu schliessen, meist in fabrikmässiger Massenproduktion hergestellt wurden und dementsprechend auch zahlreich erhalten sind [1].

Auch bei den Brustbildern wird Kranz und Rolle schliesslich durch die kleine Figur Christi (170, 4. 181, 1. 3. 4. 6. 180, 7) er-

[1] Diejenigen von ihnen, welche die Köpfe in Vorder- oder Dreiviertelsicht geben, stehen auch hier an Güte der Arbeit voran.

So steht z. B. das G. 182, 3, das in dem eleganten Randornamente noch einiges Geschick bekundet, dem DAMAS-G. 192, 1 nahe. Seiner wird sich der Zeichner von 182, 2 als Vorbild bedient haben. Da er aber ausser stande war, die Bilder aus dem viereckigen Rahmen in das Kreisrund zu übertragen, so mussten die Figuren arg verrenkt und gestreckt werden, damit sie die Fläche füllten. Besser sind 179, 6 und V. 39, 7a geraten.

Im Typus einander ähnlich sind die Fragmente 170, 5. 179, 1. 3. 180, 4. Unter den Bildern mit Profilköpfen ist 179, 2 wegen der Delikatesse der Ausführung — Haar und Bart sind in feiner Schraffierung gegeben, der Eichenkranz über den Köpfen ist sorgfältig perspektivisch gezeichnet — und einer scharfen Unterscheidung der beiden Apostel, wie sie sich auch 183, 2 findet, bemerkenswert. Im gleichen Typus wie hier, aber in Dreiviertelsicht sind Paulus (179, 7) und mit etwas kürzerem Barte ein Mann mit der Beischrift CALLISTVS (188, 1) dargestellt.

Es kann nicht zweifelhaft sein, dass diese beiden, durch gute, sichere Zeichnung auffällig von roher Fabrikarbeit unterschiedenen G. einander zeitlich und örtlich sehr nahe stehen. Sie können kaum vor der letzten Zeit des Damasus entstanden sein. Nur vermutungsweise sei auf die Möglichkeit hingewiesen, dass das Callistusbild auf die persönliche Veranlassung jenes Bischofs zurückgehe, der auf diese Weise das Andenken seines ihm so geistes- und interessenverwandten Vorgängers auf dem römischen Stuhle geehrt hätte. Wer wie De Rossi (Bull. 1866, S. 33) in dem Callistusbild ein authentisches Porträt überliefert sieht, muss auch den Paulustypus etwa 160 Jahre früher datieren, für mich ein Ding der Unmöglichkeit.

Die übrigen Profilbilder des Apostelpaares zeigen keine auffallende Verschiedenheit der beiden Köpfe; bald stehen sie mehr dem Petrus- (170, 4. 182, 1. 4. 5. 6. 183, 1. RS III, T. XVII, 2), bald mehr dem Paulustypus (179, 4. 181, 1. 3. 4. 5) nahe. Ansätze zur Unterscheidung gewahrt man 180, 7. 181, 2. Mehrere unter diesen Profilbildern verraten, wenn nicht die gleiche Hand, so doch die gleiche Vorlage. Anhangsweise seien noch 2 Einzelbrustbilder mit Profilköpfen erwähnt: 183, 7 (Paulus bärtig) und 169, 6 (ein höchst seltsames, wohl kaum in Rom gearbeitetes Bild des Petrus, dessen langer, spitzer Bart am Kinn ausrasiert ist. Vgl. Bull. 1868 S. 25. n. 4. S. 32).

setzt, die einigemal (170, 5. 181, 2. 5) mit dem Nimbus versehen ist [1].

Die Petrus-Paulus-Bilder dienen auch der paarweisen Darstellung anderer Heiligen als Muster. Die sitzenden Figuren scheinen bevorzugt zu sein. Es sind jugendliche, mit Ausnahme von 189, 7. 193, 5, bartlose Gestalten.

Bei den am zahlreichsten erhaltenen Bildern des Heiligenpaares Sustus (= Sixtus)-Timotheus ist die Aehnlichkeit mit den Petrus-Paulus-Bildern besonders deutlich. Wir finden sitzende Figuren in Dreiviertelsicht (193, 8) und in vollem Profil (193, 6 u. 9). Diese G. stammen, wie uns die kleine kranzspendende Figur Christi lehrt, aus dem Ende des 4. Jahrh.'s. Neben anderen ist unser Paar auch auf dem schönen G. 187, 1 vertreten. Wir sehen es ferner stehend mit Rollen in der Hand (193, 3) und endlich auch im Brustbilde dargestellt (193, 1).

Von dem Paare Simon-Johannes haben wir zwei Beispiele: 193, 5 (sitzende Figuren) und 193, 4 (Brustbilder). 193, 5 erinnert in der Lebhaftigkeit der Gestikulation und in dem die Namen umschliessenden Kranze an das Petrus-Paulus-Glas 183, 2.

Die übrigen Paare sind nur in je einem Beispiele erhalten: Justus-Protus (192, 6). Laurentius-Cripranus (= Cyprianus) (189, 6) [2]. Diese beiden sind übrigens auch einzeln dargestellt worden. So sehen wir 189, 2 [3] den jugendlichen Laurentius in stehender Figur mit erhobener R. Der Name des Heiligen ist ferner mit dem interessanten G. 189, 1 verknüpft, von dem schon S. 25 die Rede war. Hier ist ein männliches Brustbild mit kurzgeschnittenem Bart und Haar dargestellt, auf dessen r. Schulter ein Kreuzstab ruht. Hinter dem Kopfe ist, wie sonst der Nimbus, das Monogr. angebracht, zu dem A und Ω in einiger Entfernung hinzutreten [4].

---

[1] Das Monogramm findet sich nur 181, 2 pleonastisch, mit der Figur Christi verbunden.

[2] Aus derselben Hand, die dies G. gefertigt hat, scheint mir 176, 2 hervorgegangen zu sein.

[3] Eng verwandt mit 177, 6 und 196, 7. Die Inschrift:

VI(C)TO(R) VIVAS IN NOMINE LAVRETI

erinnert an die des paganen G. V. 35, 1 (s. S. 29).

[4] Auf die Frage, wer der Dargestellte sei, giebt die Inschrift:

.... ANE VIVAS IN CR(ISTO ET IN) LAVRENTIO

keine unbedingt sichere Auskunft. Passeri wandte gegen die nächstliegende Deutung auf Laurentius ein, das wie ein Nimbus verwendete Monogramm könne nur mit dem Bilde Christi verbunden werden. Doch hat man in Neapel auch

189, 7 endlich sehen wir L. zwischen den etwas kleineren Aposteln Petrus und Paulus sitzen[1].

Wie hier Laurentius durch Petrus und Paulus begleitet wird, so dient er selbst mit Christus für Agnes als Begleitfigur (191, 6, spät).

Von der Existenz einzelner Bilder Cyprians gibt nur ein kleines, bartloses Bildchen mit der Inschrift CYP Kunde (189, 4).

Ein anderes Paar ist Genesius-Lucas (188, 5). In leichter Schrittbewegung wenden sie sich der Mitte zu, die durch eine Säule mit hohem Kapitell und einem darauf gestellten Schrifttäfelchen eingenommen wird[2].

Auf dem G. 185, 8 sehen wir die jugendlichen Profilbrustbilder von Ursus-Dion.

Als letztes mit Namen versehenes[3] Einzelpaar erscheinen 189, 3 Cristus und Istefanus, durch die nimbierte kleine Figur Christi bekränzt. Dies G. kann nur aus einer Zeit stammen, wo jene Figur dem Zeichner so sehr geläufig war, dass er sie unbedenklich auch da verwendete, wo sie zu der Darstellung nicht passte[4]. Dass wirklich Christus neben Stephanus dargestellt werden sollte, beweist die mit Kreuzbinden versehene Weltkugel zu seinen Füssen, beweist ferner der gewiss nicht unbeabsichtigte Zug, dass nicht beide in lebhafter Diskussion dargestellt sind, sondern nur die l. sitzende Figur die Rolle mit der L. hält und mit der R. eine Redegeste vollführt, während die andere Figur die Hände ineinander legt.

Agnes erhält ausser Petrus-Paulus, Christus-Laurentius in

---

den h. Januarius mit Kreuznimbus dargestellt gefunden. Unser G. darf als eine Vorstufe zu dem Lünettenbilde an der Front des östlichen Tonnengewölbes der Grabkirche der Galla Placidia in Ravenna (S. Nereo e Celso) betrachtet werden, auf dem (ca. 440) Laurentius mit dem Kreuzstabe und im Nimbus erscheint.

[1] Die Uebereinstimmung der Kopftypen mit dem DAMAS-G. 192, 2 bestimmt die Datierung.

[2] Dies G. ist aufs engste mit dem gleich grossen G. 194, 1 verwandt und ist daher mit diesem aus dem S. 24 angegebenen Grunde (Nimbus!) in das vorgerückte 5. Jahrh. zu setzen. 173, 14. 177, 5. 490, 2 scheinen aus der gleichen Werkstatt zu stammen.

[3] 3 Paare sind ohne Namen und deshalb ohne weiteres Interesse (180, 2. 185, 1. 3).

[4] Moderner Scharfsinn weiss auch hier einen Ausweg: „The reason of the distinction between these two figures of our Lord is evidently that the one is intended for Christ as a Teacher on earth, the other shews Him as seen by St. Stephen in vision from heaven". W. Smith and S. Cheetham, Dictionnary of Christian Antiquities. Vol. II. 1880, S. 1399.

Vincentius-Poltus (= Hippolyt) noch ein drittes Begleiterpaar (191, 5).

Zwei andere Paare, Julius-Castus (192, 4) und Julius-Electus (192, 7) stehen neben dem etwas erhöhten, sie segnenden Heilande, der auf einem Streifen unter seinen Füssen ZESVS genannt wird.

Auf dem Neusser Kästchen (vgl. S. 106 n. 295) standen Sustus-Ippslits (= Hippolytus) zu beiden Seiten einer biblischen Szene.

Doppelpaare finden wir auf den schon früher unter Hinweis auf die vermutete Entstehungszeit unter Bischof Damasus erwähnten G. 186, 7. 192, 1. 2. 194, 1. 2. 6.

Von der dekorativen Verwendung zyklisch geordneter Randfiguren ist bei der Besprechung der Petrus-Paulus-Bilder schon die Rede gewesen (S. 51). Die betr. G. gehören ans Ende des 4. Jahrh.'s. Die beigeschriebenen Namen werden uns in anderem Zusammenhange noch näher beschäftigen.

Mit der Besprechung von 2 G., auf denen man gewöhnlich Heilige dargestellt sieht, will ich diese Gruppe der männlichen Heiligen abschliessen.

Auf dem G. 188, 2 sehen wir das Profilbild eines älteren Mannes mit starkem, aber kurz gehaltenem Barte in Tunika und Ueberwurf, der durch eine Spange auf der Brust zusammengehalten wird. Die Beischrift lautet MARCELLINV(S). Ein authentisches Porträt des römischen Papstes und Märtyrers gleichen Namens aus dem Anfange des 4. Jahrh.'s († 304) in dem Bilde zu sehen, verbietet die Uebereinstimmung im Gesichtstypus mit dem Petrus-Paulus-Glase 181, 6 und in der Zeichenmanier (kurze, dicht nebeneinander gesetzte Striche und Häkchen) mit den m. E. erst der 2. Hälfte des Jahrh.'s entstammenden G. 177, 8. 178, 8. Ich vermute, dass es sich mit Marcellinus ebenso verhält, wie mit Callistus (s. S. 52, Anm. 1); das G. mag unter Damasus und vielleicht auf seine Anregung gearbeitet sein.

Das 2., nur durch Boldetti überlieferte G. 188, 3 hat bereits eine kleine Geschichte von Erklärungsversuchen erlebt. Wir haben das Brustbild eines bartlosen und kahlköpfigen Mannes in Dreiviertelsicht vor uns, dessen Gewand mit 6 Längsstreifen und mit Binden oder Riemen, die um den Hals laufen und über der Brust kreuzweis verschlungen sind, bedeckt ist. Auf der Stirn des Mannes befindet sich ein gleicharmiges Kreuz. Die Umschrift lautet LIBER NICA. Der genannte erste Herausgeber machte ein Wort daraus und wusste nichts damit anzufangen. Garr. (V. 41, 4) hielt das G. zunächst für

modern. De Rossi erhob dagegen Einspruch und meinte (Bull. 1868, S. 20) mit Beziehung auf confessores frontium notatarum secunda inscriptione signati, von denen in der vita Cypriani (Wiener Corpus, III, 3. Praef. XCVII) die Rede ist, es läge in dem Glasbilde „insigne monumento del signum Christi inscritto sulla fronte d'un confessore della fede, condannato probabilmente ad metalla .... superstite alle ultime persecuzioni" vor. Garr. nahm 1876 das G. unter die echten auf (Storia 188, 3), wies aber die Meinung jenes „moderno scrittore" zurück und hielt seinerseits den Dargestellten für den durch die Tracht deutlich als Bischof gekennzeichneten römischen Papst Liberius, der ja auch mancherlei Nöte durchlebt habe. Doch kann von einer besonderen Bischofstracht Mitte des 4. Jahrh.'s nicht die Rede sein. De Rossis Datierung und Deutung scheitert m. E. an der hier beobachteten Verwendung des einfachen Kreuzes, die sich in der altchristlichen Kunst erst viel später, in der gleichen Weise erst auf einem langobardischen Denkmale (Garr. 424, 2. 3) nachweisen lässt. Sonst kommen nur Monogr. oder Kreuz (Garr. 447, 7 — 330, 5. 342, 3) über dem Kopfe vor, wofür auch das in Abb. 4 veröffentlichte kleine G., ein mit Oese und Rahmen versehenes Medaillon, das in Achmim als Mumienschmuck (Amulet) gefunden wurde, ein Beispiel ist.

Abb. 4. Amulet. Nach Zeichn. Orig. Gr. Im Besitze des Herrn Dr. Forrer in Strassburg i. E.

Ich möchte eine andere Deutung in Vorschlag bringen. „Nica" war bei den Zirkusspielen ein geläufiger Zuruf (vgl. LEAENI NICA V. 34, 4). Dieselbe Inschrift LIBER NICA findet sich bei der musivischen Darstellung eines Wagenlenkers [1]. Mit der des Wagenlenkers hat die Kleidung unserer Figur grosse Aehnlichkeit [2]. Mithin wird man auch in ihr einen Wagenlenker zu erblicken haben. Also ein christlicher Wagenlenker des 5. Jahrh.'s!

Unter den erhaltenen weiblichen Heiligenbildern sind die der Agnes am zahlreichsten. Einigemal ist Maria und einmal eine Peregrina dargestellt. 178, 8 ist namenlos. Alle weiblichen

[1] E. Caetani-Lovatelli, Di un antico Musaico rappressentante una scena circense (Estratto dagli Atti della R. Academia dei Lincei, Serie III, Vol. III, 1879) in Antichi monumenti illustrati, 1889, S. 47 ff. T. VI. Die Verfasserin hat nicht unterlassen (S. 60) auf unser G. hinzuweisen.

[2] Vgl. V. 34, 3. 4. E. Caetani-Lovatelli, a. a. O., T. XIII. XIII bis Ch. Robert, Formes et caractères des médaillons antiques de bronze relatifs aux jeux. Mélanges d'archéologie et d'histoire VII. 1887, S. 39 ff. Pl. V.

Figuren sind mit selbstverständlicher Ausnahme der Brustbilder (191, 8) als Orans dargestellt.

Für die Datierung dieser G. liefern die begleitenden Figuren Petri und Pauli einen Anhaltspunkt. Danach gehören (vgl. S. 50) 190, 6 (Peregrina) und 178, 6 (Maria) noch in die 1. Hälfte des 4. Jahrh.'s, 190, 1 dagegen erst in die Zeit des Damasus. 178, 7 und 190, 3 würden dazwischen fallen; 190, 1 ist noch später anzusetzen.

Der Nimbus weist 178, 11 und vielleicht auch 191, 3 in die Mitte des 5. Jahrh.'s[1] (vgl. S. 25).

Einzelbilder der Agnes scheinen der reicheren Tracht der Heiligen wegen jünger als die zu sein, welche sie in Begleitung der Apostelfürsten darstellen. Ich möchte die Vermutung äussern, dass die der Darstellung schon seit einiger Zeit geläufigen Apostelbilder den Zweck hatten, die Einführung neuer Personen in den Kreis gefeierter und künstlerisch verherrlichter Namen zu unterstützen, und dass sie deshalb neben Agnes, Maria und Peregrina erscheinen.

Maria erscheint auf dem m. E. ältesten Bilde (178, 6) in einfacher Tracht. Sie trägt eine lange, weitärmelige, gegürtete Tunika, eine Halskette und reiches, wie es scheint, mit einem Diadem geschmücktes Haar.

Unter den Einzelbildern der Agnes lassen sich 2 Typen unterscheiden. Den einen repräsentiert 191, 1. Die mit wagerecht ausgestreckten Armen dargestellte Jungfrau trägt eine am oberen Saume reich verzierte, mit bauschigem Ueberfalle gegürtete Tunika und darüber einen mantelartigen Ueberwurf, der auf der Brust durch eine grosse, runde Fibula zusammengehalten wird[2]. Auf einer Konsole sitzt r. und l. ein Vogel, der einen Kranz im Schnabel hält und den Kopf nach innen wendet. 191, 7 fehlt der Kranz.

Der 2. Typus ist durch 190, 2. 5 vertreten. Wir sehen die Jungfrau mit hocherhobenen Armen, auf dem Kopfe einen langen,

[1] Frühestens aus dieser Zeit also würde das in Köln gefundene Fragment mit einem nimbierten Agnesbilde stammen (Westdeutsche Zeitschr. III. 1884, T. VII, 1).

[2] Herr Dr. Amelung macht mich darauf aufmerksam, dass eine solche aussergewöhnlich grosse Fibula, wie sie sich hier und 190, 1 findet, auch an der Statue einer Vestalin Namens Coelia Concordia, jetzt im Palazzo Colonna, vorkommt (vgl. den Text zu N. 1147, Serie IV von Arndt-Amelung's Einzelaufnahmen). Mit der Vestalinnentracht, die H. Dragendorff im Rhein. Museum LI. 1896, S. 281 ff. untersucht hat, stimmen namentlich 190, 1 u. 3 auffallend überein.

hinten herabhängenden Schleier befestigt und auf jeder Seite einen Baum. — Ein Marienbild (178, 10) zeigt eine Kombination der beiden Typen.

Betrachtet man nacheinander die G. 178, 7. 190, 3. 4. 178, 11. 191, 3. 4. 190, 1. 191, 5. 6, so gewahrt man eine allmähliche Bereicherung der Tracht, in der sich jedenfalls der Einfluss der Tagesmode kund giebt.

Wie Petrus und Paulus, so finden wir, jedoch viel später, auch Agnes und Maria zusammen dargestellt (191, 2. 8).

In der engsten Beziehung zu den Heiligenbildern erscheint das Bild Christi. Unter den mit Christi Namen versehenen scheint mir das G. 187, 4, das etwa in die von mir vermutete Blütezeit der G.-fabrikation unter Damasus fällt, das älteste zu sein. Ganz in Vordersicht, mit einer Dalmatika, die mit schwarzen Längsstreifen verziert ist und mit einem Pallium, in dessen Saum buchstabenähnliche Zeichen (ΠΙ) eingewebt sind, bekleidet, thront Christus in jugendlicher Idealgestalt mit lang auf die Schultern herabwallendem Lockenhaar auf einem Sessel mit hoher, halbrunder Rückenlehne. Er überragt an Grösse die Apostel und Heiligen, die, 4 auf jeder Seite, neben und unter ihm sitzen, während der Mittelraum mit Namen gefüllt ist. Sein Blick geht ins Weite. Mit der ausgestreckten R. weist er auf die Rolle hin, die der l. sitzende Petrus in Händen hält, mit der L. reicht er dem Paulus ein Schriftblatt dar. Die Zeichnung ist sorgfältig, langweilige Symmetrie in den vier Paaren glücklich vermieden. Ich glaube in der Behauptung nicht irre zu gehen, dass eine Darstellung mit so vortrefflicher Ausnutzung des Raumes erst möglich war, als das Auge der Zeichner an ähnlichen Darstellungen in Fresko und Mosaik in Katakomben und Basiliken sich hinreichend geschult hatte [1].

Zur Zeit des Damasus also, wo die Bilder der Apostel anfangen, alt und greisenhaft zu werden, tritt Christus in idealer Jugendschönheit in den Stoffkreis unserer G. ein.

Dem langlockigen Idealtypus begegnen wir noch auf einer Reihe von G. in der Form eines von anderen Figuren umrahmten Mittelbrustbildes, bald mit (187, 1. 2.[2] 188, 6), bald ohne Namen (188, 4. 187, 6). Vgl. auch 191, 6.

[1] Mit diesem G. hat das von Wilpert publizierte Deckenbild aus der Petrus-Marcellinus-Katakombe (Ein Cyclus christolog. Gemälde etc. 1891, T. I–II, III—IV) bis auf die Form der Stühle die grösste Aehnlichkeit.

[2] C. Torr (On portraits of Christ in the British Museum 1898) bringt gute Reproduktionen dieser beiden G. (Fig. 1 u. 2 auf S. 5), setzt aber 187, 2,

Auf anderen G. sehen wir kurzes Haar (189, 3. — 186, 9. — 186, 5. 187, 5. 169, 3).

Beide, der langgelockte (185, 5. 186, 6) und der kurzhaarige Kopf (192, 4. 7. 194, 4) erhalten den Nimbus.

Unter diesen G. ist 186, 6 das einzige Beispiel eines Einzelbildes Christi.

Ein bärtiges Bild, das in der grossen Kunst zum erstenmal auf dem Mosaik von S. Pudenziana nachweisbar ist, gewahren wir 186, 2 (vgl. S. 51) und 180, 6 (vgl. S. 74).

Von der kleinen, zuweilen wohl rein dekorativ verwendeten, kranzspendenden Christusfigur ist früher (S. 47, 50, 52f.) die Rede gewesen.

Diesen Christusbildern schliesst sich passend die Gruppe der biblischen Szenen an, in denen ja auch meist Christus die Hauptrolle spielt.

Die bisher gewonnene Orientierung ermöglicht auch für diese Gruppe eine leidlich sichere Datierung, die ausserdem noch durch die stilistische Uebereinstimmung einzelner bibl. Bilder mit anderen schon besprochenen G. gefördert wird.

Die bisherigen Ergebnisse seien kurz zusammengestellt: Noch ins 3. Jahrh. gehört der gute Hirt 175, 1 (S. 21). Mehr dekorativ erscheint er 197, 4, etwa Mitte des 4. Jahrh.'s (S. 48). In die 2. Hälfte des 4. Jahrh.'s verwies ich ein Opfer Abrahams (S. 21f.). Gegen Ende des 4. Jahrh.'s taucht die Sitte auf, ganze biblische Zyklen als spezifisch-christliches Kennzeichen bei Privatpersonen anzubringen (S. 43, 47). Das G. 171, 3 gehört in die Zeit, wo die Typenbildung der hier von einem bibl. Zyklus umrahmten Hauptapostel noch im Flusse war, also in die 2. Hälfte des 4. Jahrh.'s. Das bärtige Christusbild endlich verweist das G. 180, 6 ans Ende des Jahrh.'s ebenso wie der Nimbus die G. 176, 7. 177, 2. 173, 14. 177, 7.

Schon diese kurze Uebersicht lässt vermuten, dass nach sporadischem Auftauchen in älterer Zeit G. mit biblischen Bildern in der 2. Hälfte des 4. Jahrh.'s besonders beliebt waren, bestätigt also ebenfalls die mehrfach geäusserte Behauptung, dass die Zeit des Damasus etwa die Blütezeit unseres Kunstzweiges gewesen sein müsse.

---

durch die Namen des ähnlichen G. 188, 7 bestimmt, m. E. viel zu früh, bald nach 258, an.

Da für die biblischen Szenen in den übrigen altchr. Denkmälern reiches Vergleichsmaterial vorhanden ist, so kann die Frage erörtert werden, woher die Typen der G. stammen, ob sie sich mehr den Katakombenfresken anschliessen oder ob bereits die in der Mitte des 4. Jahrh.'s emporblühende christliche Sarkophagplastik mit ihrer Veränderung alter und Einführung neuer Stoffe ihren Einfluss übt oder ob endlich der Zeichner, um die grösseren Schwesterkünste unbekümmert, seine eigenen Wege geht.

Im Anschluss an die biblische Folge betrachten wir zunächst die Szenen

A. des Alten Testaments.

1. Adam und Eva.

Schon die völlige Uebereinstimmung in der Komposition — Adam l., Eva r. vom Baume, beide mit der L. die Blösse deckend, mit der R. nach dem Apfel greifend, der Kopf der um den Baum geringelten Schlange der Eva zugewandt — weist die G. 172, 1. 2. — 171, 2. Bull. 1884—85, III, 7 in die gleiche Zeit; sie entstammen auf Grund des für die beiden zuletzt genannten vermuteten Datums dem Ende des 4. Jahrh.'s.

Während auf den älteren Fresken entweder Adam oder Eva nach dem Apfel greift, auf den späteren beide mit beiden Händen die Blösse decken und nur auf einem späten Beispiele aus der 2. Hälfte des 4. Jahrh.'s[1] sich das Schema unserer G. findet, ist es auf Sarkophagen ungemein häufig[2].

Ein Vergleich der beiden Hauptbilder (172, 1. 2) ergiebt, dass die vom Zeichner benutzte Vorlage in einen viereckigen Rahmen gestellt war. Wir sehen 172, 1 noch die obere und untere Seite des Vierecks angedeutet, während 172, 2 die Figuren den Boden unter den Füssen verloren haben und in eine tänzelnde, unsichere Haltung geraten sind. Auch die kleinen Medaillons, welche entweder die ganze Szene (170, 1) oder Adam (171, 6. 172, 3. Bull. 1880, p. 64), Eva (171, 7. 172, 4) und die Schlange (172, 5. 6) allein darstellen und dann so zusammengestellt zu denken sind, dass Adam l., Baum und Schlange in die Mitte und Eva r. zu stehen kommen, sind nach dem Schema der Hauptbilder gearbeitet. Nur 171, 4 geht auf eine andere Vorlage zurück.

---

[1] In S. Domitilla, s. RQS 1888, T. VII.

[2] Vgl. Garr. 301, 3. (310, 3). 314, 1. 316, 4. 318, 4. 365, 1. (372, 3). 383, 5 (meist römischer Herkunft).

Ueber die Darstellung auf einer Schmalseite des Neusser Kästchens ist kein sicheres Urteil möglich.

2. Noah (172, 7).

Der bärtige Noah sitzt, in Dreiviertelsicht nach l. gewandt, in einem kastenartigen, mit Rückenwand versehenen Gefässe und streckt beide Arme nach l. aus. Er wird ähnlich auch auf den Katakombenfresken dargestellt, erscheint jedoch fast ausnahmslos [1] jugendlich und ohne Bart, ebenso meist auf den sicheren [2] Beispielen der Sarkophagplastik.

Vielleicht ist das Bild einer Taube [3], wie wir es V. 37, 7 sehen, mit diesem Noahbilde in Korrespondenz zu setzen.

3. Das Opfer Abrahams.

Das älteste Beispiel dieser Darstellung ist das S. 21 f. erwähnte, bei Castiglione della Pescaja 1880 gefundene, von De Rossi (Bull. 1882, T. VIII, dazu S. 135. 158, Anm. 3) veröffentlichte G. Ist die Zeichnung auch wenig hervorragend, so sichert doch schon die breit gezeichnete Bodenfläche und die natürlichere Haltung des knieenden Isaak diesem gegenüber den anderen Beispielen die Priorität. Das Fragment 172, 11 steht ihm nahe.

169, 4 fehlt eine besondere Bodenfläche. Der r. knieende Isaak muss sich in arger Beinverrenkung dem Kreisrande fügen und auf der l. Seite steigt der Widder am inneren Kreisrand empor. Der bärtige Abraham, in Tunika und Pallium gekleidet, steht in der Mitte und schwingt in der hoch erhobenen R. das Messer, während die L. nach Isaaks Kopfe greift. Der Kopf Abrahams stimmt so auffällig mit 182, 2 überein, dass man beide G. in die gleiche Zeit. Ende des 4. Jahrh.'s, wird setzen müssen.

Dasselbe gilt von 169, 5.

172, 8 halte ich trotz des jugendlichen Kopfes Abrahams für späte Arbeit. Die Werkstatt, aus der dies und einige andere G.

---

[1] Nachdem Wilpert (Die Katakombengemälde S. 58) für Garr. 24 (Domitilla) die Unzuverlässigkeit der Reproduktion erwiesen hat, unterliegt auch die letzte Ausnahme (Garr. 62, 1 [Ostrianum]) den stärksten Bedenken.

[2] Garr. 377, 1 ist unkontrollierbar. Garr. 397, 6 ist der bärtige Kopf Noahs ergänzt; vgl. Ficker, Lateran n. 134; zweifelhaft ist auch 397, 4.

[3] Vgl. auch die Taube der Sammlung Merkens in Köln. B. Jb. H. 81. 1886, T. II. N. 37, S. 70. Westd. Zeitschr. III. 1884, S. 188. N. 872.

stammen, scheint die jugendlichen Typen und den quadratischen Rahmen zu bevorzugen. Die Deutung der aufgewickelten Schnur, die auf dem Altar l. o. liegt, auf die dem Abraham zu teil gewordene Verheissung ist völlig unsicher. Die Inschrift auf den Randsegmenten

SPES HILARIS . ZESES CVM TVIS

passt zu der Szene, in der Todesnähe und wunderbare Rettung so nahe bei einander liegen.

Auf dem Glase 171, 2 hat Abraham Haltung und Aussehen der viermal rhythmisch wiederholten Christusfigur angenommen.

Auf dem Bruchstück 171, 4 ist nur ein schwacher Rest der Darstellung erkennbar.

Die beiden kleinen Medaillons, welche die ganze Szene enthalten, haben trotz der kleinen Bildfläche noch einen den älteren Fresken eigentümlichen Zug bewahrt, die am oberen Bildrand erscheinende Hand Gottes (170, 1. RQS 1892, T. II, 6). Aus der engen Uebereinstimmung dieser beiden Exemplare folgt, dass die Kölner Schale entweder römische Importware ist oder auf römische Vorbilder zurückgeht.

4. Joseph in der Zisterne.

Auf zwei kleinen G. (173, 6. 7) ist eine jugendliche Orantenfigur dargestellt, deren Füsse in einer Art Brunnenöffnung verborgen sind. 173, 6 sind die Fugen der Brunnenwandung angedeutet. Weder auf Fresken noch auf Sarkophagen sind dergleichen Josephdarstellungen nachweisbar.

5. Das Schlangenwunder.

Eine der sechs Szenen des Ringstreifens auf dem G. 171, 3 zeigt eine jugendliche, mit Tunika und breitsäumigem Pallium bekleidete, leicht n. l. gewandte, männliche Figur, die mit der R. einen Stab über eine vom Boden aufstrebende Schlange ausstreckt. L. von ihr steht eine zweite jugendliche Figur in derselben Kleidung. — Ich finde wiederum auf Fresken und Sarkophagen kein und unter den übrigen Denkmälern nur noch ein Beispiel für diese Szene, nämlich auf der doch erst etwa ein halbes Jahrh. später entstandenen Thür von S. Sabina [1], wo auf dem 2. Felde der 2. Reihe

[1] Vgl. Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik S. 203 ff. Grisar, RQS. VIII. 1894, S. 4 ff.

Mose den stabbewehrten Arm gegen zwei Schlangen ausstreckt. Da eine auch hier vorhandene 2. Figur durch die bändergeschmückte Mütze und das Schwert in der L. als der König oder ein königlicher Beamter charakterisiert ist, so wird als solcher, nicht als Christus, auch die entsprechende Figur des G. zu deuten sein.

6. Das Quellwunder.

Wir finden die für G. offenbar gern verwendete Szene allein auf einer grösseren Fläche, im Zyklus und auf kleinen G., bald vollständig, bald aufgelöst, dargestellt.

179, 8 zeigt uns den bärtigen Mose auf einem Segmentstreifen der Kreisfläche stehend, in Tunika und Pallium gekleidet, n. r. gewandt und mit einem Stabe in der R. die Spitze des aus einzelnen Blöcken aufgeschichteten Felsens berührend. Das Wasser fehlt. Auf der l. Seite schliesst ein zypressenartiger Baum die Szene ab. Zwischen dem Kopfe der Figur und der Spitze des Felsens steht das Wort PETRVS geschrieben. 179, 9 verrät eine spätere Hand. Die dort noch lebhaft bewegte Figur ist steif geworden. Ein grosser Kranz ersetzt die Rosette, die sich auf jenem Bilde zwischen Figur und Felsen befindet. An dem Petrusnamen, der dadurch verdrängt ist, liegt aber auch diesem Zeichner. Er hat ihn an Stelle des Baumes l. von Mose geschrieben[1]. Die durch den Wunderstab hervorgelockte Wasserquelle ist in der Mitte des Felsens angedeutet.

Einem anderen Vorbilde folgt der Zeichner von 172, 9. Mose ist jugendlich, bartlos. Zwischen ihm und dem die l. Ecke des Quadrates füllenden Felsen befindet sich ein Baum, r. über ihm eine Rolle. Eine knieende Figur, durch die Judenmütze gekennzeichnet, fängt das Wasser auf[2]. Das Glas entstammt m. E. der gleichen Werkstatt wie 172, 8 (s. S. 49, Anm. 3).

Das 4. Exemplar einer grösseren Einzeldarstellung dieser Szene ist in Aquileja gefunden (Bull. 1878, T. V, 1, S. 163).

Nimmt man die Reproduktion im Gegensinne, so stimmt das

[1] Der Petrusname findet sich auf der gleichen Szene der Rückwand des Neusser Kästchens.

[2] Dieselbe Wasser auffangende Figur hat auch das Neusser Kästchen. Denn hier erscheint mir die Deutung auf das Quellwunder gerade mit Rücksicht auf die knieende Figur allein richtig. Vgl. E. aus'm Weerth, a. a. O., S. 105 und Kraus, a. d. S. 86 a. O., S. 152: „Man hat die Wahl, an die Verleugnung oder an den Moment zu denken, wo Petrus dem Malchus das Ohr abhaut. Ich neige zu Ersterm . . . . .“.

G. am ehesten mit 172, 9 überein. Die Zeichnung sucht durch Häufung der Linien und Strichlagen zu ersetzen, was ihr an Formgefühl gebricht. Diese eigentümliche kritzelige Manier, sowie die abweichende Randverzierung machen es wahrscheinlich, dass dies Glas von ungeübten Zeichnern in der Provinz nach römischen Vorlagen gearbeitet worden ist. Die Vermutung liegt nahe, dass mit der Uebersiedelung des Kaisers Honorius nach Ravenna auch die römische G.-technik dort eingeführt sei.

Die in einen Zyklus eingefügten Darstellungen auf den G. 171, 2. 3 bieten ausser dem stilisierten, mit vegetabilischem Rankenornament überdeckten Felsen nichts Bemerkenswertes. — Auf kleinen G. sehen wir Mose und den Felsen (173, 1. 2. 3) oder den stilisierten Felsen allein (173, 4). In letzterem Falle würde eine Einzelfigur mit der wunderwirkenden virga zur Ergänzung dienen müssen. Dergleichen sind in der That zahlreich erhalten (170, 1. 173, 5. 9. 10. 12. 13. 15. 16. Bull. 1891, S. 128. RQS, 1892. T. II, 3). Doch kommen sie auch als Ergänzung für die unter n. 5 und 7 erwähnten neutestamentlichen Szenen in Betracht.

An dieser Szene lässt sich die Mittelstellung, welche die Typen unserer Gläser zwischen denen der Katakombenmalerei und der Sarkophagbildnerei einnehmen, deutlich nachweisen.

Mose ist auf den Fresken mit Ausnahme der späteren, schon durch die Sarkophagtypen beeinflussten Beispiele ebenso wie auf der Mehrzahl unserer G. jugendlich dargestellt, während die Plastik die bärtige Figur bevorzugt. Das Motiv des knieenden Wassertrinkers, der auf den Fresken nur einigemal, aber stehend, erscheint, ist erst auf den Sarkophagen zu bemerken. Das Wasser springt auf unseren G. nicht wie auf den Fresken im Bogen hervor, sondern rinnt wie auf den Sarkophagen, wenn diese überhaupt den Felsen vom Boden aufsteigen lassen und nicht, wie es häufig geschieht, durch einen in der Höhe schwebenden Felsblock ersetzen, vom Felsen herab. Auf Sarkophagen trägt Mose in der freien Hand eine Schriftrolle. Man mag auch hieran durch die Rolle auf 173, 9 sich erinnert fühlen.

7. Die Kundschafter.

Das recht mangelhaft gezeichnete G. 172, 10, das mit 172, 8. 9 verwandt ist, zeigt zwei jugendliche, einander zugewandte Gestalten in Schrittbewegung n. l. Eine Stange, an der eine mächtige Weintraube hängt, schwebt über ihren Schultern.

Diese zur Dekoration eines Trinkglases vortrefflich geeignete Szene ist auf Fresken überhaupt nicht, in der Plastik nur auf dem Deckel eines späten südfranzösischen Sarkophages nachweisbar. Häufiger erscheinen die Kundschafter auf den Lampen (Garr. 475, 3. 476, 1. Mélanges d'archéologie et d'histoire. VI. 1886, S. 229 ff. Pl. IV, 2, vgl. RQS IX. 1895, S. 131).

8. Das Martyrium des Jesaja.

Auf dem G. 171, 3 befindet sich l. von dem unter n. 5 besprochenen Schlangenwunder eine in der gesamten altchristlichen Kunst einzig dastehende Szene. Zwei in gegürtete Aermeltunika und Chlamys gekleidete bartlose Figuren, die entsprechend den radialen Randlinien stark zurückgelehnt sind, halten mit beiden Händen eine Säge. Das breite Sägeblatt durchschneidet den Oberschenkel eines jugendlichen Oranten. An beiden Seiten quillt in zwei rotgefärbten Strahlen das Blut hervor[1].

9. Das Sonnenwunder
(2. Könige 20, resp. Jes. 38, 1 ff. 8).

Dasselbe G. 171, 3 bietet eine andere seltene und verschieden gedeutete Szene.

Auf der l. Seite der Bildfläche erscheint eine Figur in Tunika und Pallium, die, in Dreiviertelsicht nach r. gewandt, die R. mit abgespreiztem Daumen nach einer bekleideten Büste des Sol ausstreckt, dessen L. die mit Kreuzstreifen und Punkten versehene Weltkugel hält und dessen Kopf ein zehnstrahliger Nimbus umgiebt. Unter der Büste steht ein Rollenbehälter und auf diesem eine schräg gezeichnete grosse Rolle. — Es geht nicht an, den bestimmt charakterisierten Sol[2] bei der Deutung des Bildes durch das Licht im allgemeinen zu ersetzen und hier die messianische Weissagung von dem Lichte, das den im Dunkeln sitzenden Völkern aufgehen soll (Jes. IX, 2), dargestellt zu finden (Garr.).

[1] Vgl. Sulpicius Severus, Epist. II, 10 ed. C. Halm, Wiener Corpus I. 1866, S. 144: Quodsi Esaianum illud supplicium persecutori forte placuisset, numquam profecto impar prophetae serris et lamminis disecari (dissecari) membra timuisset (Martinus).

[2] Das Fehlen von Peitsche und Füllhorn, die Sol sonst wohl in der R. hält, ist bei der Büste erklärlich. Vgl. Roscher, Ausführl. Lexik. der griech. u. röm. Mythol. I, 2. 1886 ff., Sp. 2002 f., 2023 f. Pauly, Realencykl. d. klass. Altertumswissensch. VI, 1. 1852, S. 1275. Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronogr. etc. T. XI. Vgl. auch Garr. 119, 1. 152, 2.

Nur zwei Szenen können, wie schon V. Schultze[1] bemerkt hat, in Frage kommen: der Stillstand der Sonne auf Josuas Befehl und das dem Könige Zedekija bewilligte Wunder des rückwärts laufenden Sonnenzeigers. Beachtet man, dass die männliche Figur durch die Rolle als Prophet charakterisiert ist und dass der das Brustbild des Sonnengottes umgebende Nimbus gerade 10 Strahlen aufweist, so wird man sich für die letztere Deutung als die allein richtige entscheiden müssen[2].

Das Wunder vom Sonnenzeiger[3] findet sich nur noch einmal auf den Jahrhunderte späteren Miniaturen des Kosmas Indikopleustes (Garr. 148, 1).

10. Die Belebung der Totengebeine
(Ezech. 37).

In origineller Weise ist auf der in Köln gefundenen, in Gold und Farben ausgeführten Schale (169, 1) die Vision Ezechiels von der Belebung der Totengebeine dargestellt. Eine n. l. gewandte jugendliche Gestalt in Tunika und Pallium trägt in der R. einen abwärts gesenkten Stab. Die von radialgestellten Pilastern begrenzte Bildfläche ist auf der l. Seite mit grünen Tupfen überdeckt. Auf dieser grünen Fläche, die r. durch einen wellenförmigen Goldstreifen abgegrenzt ist, sind menschliche Gliedmassen, ein Kopf, 2 Arme und 2 Beine verstreut. Bäume schliessen die Szene ab. — Es kann nur an die Vision Ezechiels gedacht werden, die auf Fresken nicht, auf Sarkophagen mehrmals (Garr. 312, 1. 318, 1. 376, 1. 372, 2. 374, 1. 398, 3) dargestellt ist.

Unser G. verrät deutlich eine mehr malerische Auffassung, die in keckem Realismus ein Feld voller Totengebeine mit landschaftlicher Szenerie zu geben versucht. Der Bildhauer dagegen giebt wenigstens eine ganze menschliche Figur, die etwa noch von einigen Gebeinen umgeben ist.

11. Daniel zwischen den Löwen.

Von dieser auf Fresken wie auf Sarkophagen ausserordentlich häufigen Darstellung ist ein vollständiges Bild auf einem einzelnen G. nicht erhalten.

---

[1] Studien, S. 207 f., Anm.

[2] Ich mache darauf aufmerksam, dass die Josuarolle, der die Personifikazionen ganz geläufig sind, die Sonne in der betreffenden Szene nicht personifiziert hat.

[3] Vgl. Prudentius, Dittochaeon, XXIV. ed. Dressel, S. 478.

Dagegen erscheint Daniel 171, 4 und auf der eben erwähnten Kölner Schale im Verein mit anderen Bildern.

Auf kleinen G. werden Daniel (170, 1. 173, 11. 12. 13. Dazu kommen 2 kl. G. des Berliner Antiquariums) und der Löwe (203, 5) einzeln dargestellt.

Daniel ist in der altchristlichen Kunst mit wenigen Ausnahmen[1] nackt dargestellt. Von den G. zeigen ihn 169, 1. 171, 4 bekleidet, die übrigen nackt.

Der Zeichner der Kölner Schale (169, 1), der auch hier in der ansteigenden Bodenfläche und den Bäumen im Hintergrunde seinen Hang zum Malerischen bekundet, zeigt uns den Daniel von vier vortrefflich gezeichneten Löwen umgeben[2].

Der Künstler geht, um die herrschenden Typen unbekümmert oder von ihnen unberührt, auch hier seinen eigenen Weg.

12. Die Drachenvergiftung.

Ein typisches Beispiel für diese den Fresken unbekannte, auf Sarkophagen[3] häufigere Szene, bietet das späte G. 173, 14. Der jugendliche Daniel in gegürtete Aermel-Tunika und Chlamys gekleidet, in Schrittbewegung n. r., hält mit beiden Händen dem aus seiner Felsenhöhle mit hochgeschwungenem Halse und gesträubtem Kamme hervortauchenden Drachen den runden Kuchen hin, in den das Untier gierig hineinbeisst. Dem Propheten folgt eine 2. jugendliche Gestalt in Tunika und Pallium, die Nimbus und Wunderstab in der R. charakterisieren: Christus ist es, der das Wunder wirkt.

Auf kleinen G. erscheint einmal in der Art der Hauptdarstellung der Drache (173, 15) und häufig, bald in ruhiger Haltung (174, 1. 3. 5—7), bald bewegt (173, 16. 174, 2. 4), Daniel mit einer grossen Kugel in den n. l. gestreckten Händen[4].

---

[1] Garr. 64, 2 (schmales Lendentuch), 16, 1. 19, 2. 311, 4 (gegürtete Tunika), 301, 3 (ungegürtete T.). Vgl. Le Blant, Les sarc. chrét. de la Gaule. Pl. XXVI, 1. Mélanges . . G. B. de Rossi, S. 359, Fig. 11. Forrer, Die frühchristl. Altert. von Achmim-Panopolis, T. XII, 1 (vgl. 2) S. 25. Schultze, Studien, S. 163, Anm. 3. Kodex des Cosm. Indikopl.

[2] Vier Löwen kommen nur noch einmal auf einem geschliffenen zylindrischen Glase guter Arbeit vor (Bull. 1884—85, T. V u. VI, S. 86—94).

[3] Garr. 319, 2. 320, 2. 321, 3. 333, 1. 360, 1. 370, 1. 383, 5. Le Blant, Étude etc. VI. VII. XXIV, 3. 4. XXV. XXVI. Der Drache taucht aus einem runden Loche hervor (320, 2), ringelt sich vom Boden auf (319, 2. 321, 3. 333. 1) oder ist, wie die Schlange beim Sündenfall, um einen Baum geringelt (370, 1. 383, 5).

[4] In dieser Figur sieht man irrtümlich meist einen Magier. Ein richtiges Magierbild zeigt Abb. 5, S. 72.

Der Metallring mit Oese bei 174, 4 bezeugt, dass dergleichen G. als Amulette getragen sind[1].

13. Die drei Hebräer im Feuerofen.

Alle drei kommen in zyklischen Folgen vor (169, 1. 171, 1. 3). Auf kleinen G. wird nur einer dargestellt (170, 1 [2]. 173, 17. 18. 19. 20. Ein unpubliziertes Exemplar in Neapel).

Die Hauptdarstellungen sind untereinander verschieden. Während 171, 1 die Drei in voller Figur auf dem äusseren Rande des inneren Kreisrundes stehen, aus dem die Flammen hervorschlagen, sind sie 169, 1 und 171, 3 bis an und über die Kniee hinter der (171, 3 mit drei rundgewölbten Oeffnungen versehenen) Ofenwand verborgen, die für die Sarkophagbildnerei charakteristisch ist und auf den späteren Fresken fast regelmässig zur Anwendung kommt. Es zeigt sich also wieder das charakteristische Schwanken zwischen Fresko- und Sarkophagtypus.

Die Jünglinge tragen die übliche Tracht der Orientalen. Nur 169, 1 erscheinen sie nackt und nicht, wie sonst ausnahmslos, in Frontstellung; nur der mittlere ist nach vorn, die anderen sind nach aussen gewandt. Auch diese letzteren als Oranten zu zeichnen, konnte nur eine leidlich geschulte Hand unternehmen. Der Meister der Kölner Schale offenbart auch hier seine Eigenart.

14. Tobias.

(Vgl. Stuhlfauth, Engel § 2, S. 78 ff.)

Auf dem G. 171, 1 sehen wir unter dem mittleren Brustbilde eine jugendliche, in ärmellose gegürtete Tunika gekleidete männliche Figur, welche die r. Hand erhebt und die l. tief in den Schlund eines grossen Fisches versenkt.

Aehnliche Darstellungen zeigen die kleinen G. 173, 8. 9. 10. Auf einem anderen (175, 10) trägt der Mann einen Fisch an einer Schnur. Es ist Tobias dargestellt, der, dem Geheiss des Engels folgend, dem Fische die heilkräftige Leber entnimmt oder den Fang an der Schnur emporzieht. Tobias ist im Unterschiede von den wenigen Darstellungen der Katakombenmalerei bekleidet.

---

[1] Vgl. J. Ficker's Artikel über Amulet in der 3. Aufl. der protestantischen Real-Encykl.

[2] Auch hier bemerkt man die Uebereinstimmung der Kölner Schale (170, 1) mit den römischen G.

Auf dem Sarkophage von Le Mas d'Aire, der einzigen besonders drastischen Verkörperung der Fischoperation (Garr. 301, 3), trägt er einen Lendenschurz.

15. Jonas.

(Unter Verweis auf O. Mitius, Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums [IV. Heft dieser Studien] 1897, beschränke ich mich auf wenige Bemerkungen.)

Als grössere selbständige Darstellungen erscheinen auf G. die Schiffsszene mit der Exekution (174, 8) und der unter der Kürbisstaude ruhende, nackte Prophet (174, 9). Auf der Kölner Schale 169, 1 sind 2 Felder der Jonasgeschichte gewidmet, 1. die Meerfahrt und 2. die Errettung des Propheten, mit der Ruhe verbunden.

Auch 171, 4 war, nach den spärlichen Resten der Staude zu schliessen, der ruhende Jonas dargestellt.

Auf kleinen G. sehen wir ein Schiff mit Insassen (174, 10), das Meertier, zu scheusslichem Klumpen geballt und den Propheten verschlingend (174, 11 [1]), und den unter der Staude ruhenden Propheten (174, 13. 15), der 174, 11 durch einen Fisch ersetzt ist.

Die Kölner Schale (170, 1) bietet ein instruktives Beispiel für die Zusammenstellung dieser kleinen Gläser zum vollständigen Zyklus [2]. Wir sehen da 1., ein Schiff mit vier Insassen, 2., das Untier, das Jonas verschlingt und 3., wieder auswirft, und 4., die Ruhe des Propheten.

O. Mitius hat bereits den Zusammenhang dieser Bilder mit den Typen der Fresken und Sarkophage untersucht, hat auf den starken Einfluss der entwickelten Sarkophagtypen hingewiesen, aber auch die stilistische Eigenart unserer Gläser hervorgehoben (vgl. a. a. O. S. 63).

Auch seiner Datierung von 169, 1 (Mitte des 4. Jahrh.'s) und von 174, 8. 9 (später) kann ich beipflichten. Vielleicht gehört

---

[1] Garr.'s Kopie ist nicht ganz korrekt. Auf dem Original sind deutlich im Rachen des n. l. gewandten Untieres die Beine des Jonas erkennbar.

[2] Bei näherer Betrachtung des Orig. stellte sich die Meinung, die kleinen G. seien auf Vorrat vorher gefertigt und dann in die grossen Schalen eingedrückt, als irrig heraus. Aus den über das farbige Unterglas hinaus auf der grossen Schale bemerkbaren Spuren der Goldblattzeichnung folgt, dass diese zunächst auf der grossen Schale aufgetragen und dann durch einen Tropfen grünen oder blauen Glases geschützt wurde. Bei der Zertrümmerung grosser Schalen sind die so entstandenen Medaillons erhalten geblieben.

dem Jonaszyklus auch noch die kleine nackte Figur eines mit ausgestreckter R. n. l. schreitenden, jugendlichen Mannes an (174, 12).

16. Susanna.

Auf der Schale 170, 1 sehen wir schliesslich noch eine weibliche Orans in gegürteter, langärmeliger Tunika mit Schleiertuch und einen Baum auf jeder Seite. Da auf dieser Schale vermutlich nur alttestamentliche Bilder angebracht waren, so liegt die Deutung jener Orans auf Susanna am nächsten.

Ebenso möchte ich ein rätselhaftes Bildchen der Schale 169, 1 für eine Darstellung der Susanna halten. Das untere Drittel der Bildfläche ist von einer Mauer mit regelmässig gefugten Quadern eingenommen. Auf dieser befindet sich ein niedriger Lattenzaun, über den r. und l. Bäume hervorragen. Hinter dem Zaun erscheint eine weibliche Orans in langärmelige, gegürtete Tunika mit roten Clavi gekleidet. Ihr von langem, offenem Haar umrahmter Kopf ist etwas n. l. geneigt. Vor der Mauer liegt auf der l. Seite ein dem Beschauer zugekehrter Ochse. Spuren eines zweiten Tieres auf der r. Seite sind auf dem Originale deutlich wahrnehmbar.

Die landschaftliche, ans Idyll erinnernde Staffage passt durchaus zu der wiederholt beobachteten Sonderart des Zeichners[1].

Eine Susanna sehe ich auch in der reich gekleideten Orantin 171, 3, sowie auf den kleinen G. 178, 9, 12.

17. Hiob.

Anhangsweise erwähne ich die in der altchristlichen Kunst sehr seltene Hiobsszene auf dem leider völlig verschollenen[2] Neusser Kästchen, von dem wir nur durch unzulängliche Zeichnungen Kunde haben (B. Jb. H. 63, 1878, T. IV).

Das Kästchen wird, nach den Aposteltypen des Deckelbildes zu schliessen, frühestens am Ende des 4. Jahrh.'s gearbeitet sein[3].

In der Mitte der Vorderfläche, die durch einen für das Schloss

---

[1] Susannadarstellungen scheinen im südlichen Gallien besonders beliebt gewesen zu sein. Vgl. Garr. 318, 5. 366, 2. 377, 3.

[2] Erneute Nachforschungen des Provinzialkonservators Herrn Dr. Clemen sind erfolglos geblieben.

[3] Kraus, Die christl. Inschr. der Rheinlande I. 1890, S. 152 n. 302: Grabfund „aus der letzten römischen Zeit, vielleicht schon der fränkischen Periode (unverbrannter, mit Gips übergossener Leichnam)".

bestimmten Ausschnitt eingeengt wird, ist Hiob auf einem Erdhaufen sitzend dargestellt. Ihm reicht auf der Spitze eines Stabes eine weibliche Figur ein kreuzgekerbtes Brot dar. Darüber die Worte (vgl. Hiob 2, 9): IOB BLASTEMA (= BLASFEMA).

B. Neues Testament.

1. Der gute Hirt.

An Alter wie an Zahl der erhaltenen Denkmäler steht unter den neutestamentlichen Bildern der gute Hirt obenan.

Auf dem m. E. ältesten G. (175, 1) trägt der jugendliche, in gegürtete Tunika gekleidete Hirt, der mit nackten Füssen und in leichter Schrittbewegung nach l. dargestellt ist, auf den Schultern ein bis auf den Fettschwanz vortrefflich gezeichnetes Schaf, das er an den Vorderbeinen mit der R., an den Hinterbeinen mit der L. packt. Ihm zur Seite befinden sich l. u. r. je ein Schaf und ein Baum. — Ein Fragment im Kircherianum (175, 8), das diesem an Güte nahe steht, sowie 175, 2. 4 gehören dem gleichen, durch die bekannte Statue im Lateran repräsentierten Typus an.

175, 6, wo der Hirt in etwas steifer Haltung alle vier Beine des Schafes mit der L. umfasst und die geöffnete R. nach vorn streckt, wird tiefer in das 4. Jahrh. herab zu setzen sein. Auf diesem wie auf allen folgenden Beispielen trägt der Hirt Binden an den Beinen (fasces crurales).

175, 3. 5. 7. 9 gehören mit ihrer höchst ungeschickten Zeichnung in späteste Zeit. Der Typus erscheint variiert. 175, 7 liegen die beiden Schafe hinter dem Hirten.

175, 9, das in der rohen Zeichnung und in den Buchstabenformen auffällig mit dem Familienbilde 199, 2 übereinstimmt, zeigt die Armhaltung der älteren G. Der Schwierigkeit, welche die Kreislinie bietet, wenn keine besondere Bodenhorizontale verwendet wird (vgl. z. B. 175, 5), geht der pfiffige Zeichner dadurch aus dem Wege, dass er die Schafe wie Figuren aus der Spielschachtel auf besondere Konsolen stellt. 175, 3 zeigt den späten Typus des zwischen seinen Schafen sitzenden Hirten.

Auf einer ziemlich gr. Schale (171, 5) scheint der gute Hirt (vgl. 197, 4) mit Porträtbildern verbunden gewesen zu sein.

Die erhaltenen G. verteilen sich auf einen Zeitraum von mindestens 100 Jahren.

2. Die Magier.

Das in Abb. 5 veröffentlichte, vortrefflich gezeichnete G. zeigt, dass auch die Huldigung der Magier dem Bilderkreise der G. nicht gefehlt hat. Die Ergänzung der in aufgelöster Form gegebenen Szene, Maria mit dem Kinde, war einst gewiss auch auf G. dargestellt, fehlt aber in unserem Materiale, ein Beweis für seine Lückenhaftigkeit.

Abb. 5. Magier. Nach Zeichn. Orig. Gr. Im Besitze des Herrn Zschille in Grossenhain.

3. Die Weinverwandlung.

Wie S. 53, Anm. 2 bemerkt, ist von derselben Hand, die 189, 6 gefertigt hat, noch eine zweite Arbeit erhalten[1]. Es ist ein charakteristisches Beispiel für die Darstellung des Weinwunders (176, 2).

Christus, in kurzlockigem Haar dargestellt, vollzieht ohne Stab, nur mit der ausgestreckten R. das Wunder. 7 runde Krüge umgeben ihn im Kreisrund. Der gleichen Zeit ungefähr gehört die zweite, ins Quadrat gestellte, grössere Darstellung des Wunders an. Hier hat der in dem geläufigen Idealtypus mit langen Locken gezeichnete Herr den Stab in der R. (176, 1).

Von den kleinen G. (176, 4. 3. 5) mag das erste noch der gleichen, guten Zeit wie die Hauptgläser angehören. Von späterer, geringerer Arbeit ist 177, 1. Hier ist auf dem oberen Halbkreise der nach Art der DAMAS-Gläser geteilten Kreisfläche die Auferweckung des Lazarus und auf dem unteren das Weinwunder dargestellt.

Dieser Darstellung ist 171, 1 verwandt, wo das Wunder im Zyklus erscheint.

Auf den Fresken ist die auf Sarkophagen nicht seltene Weinverwandlung nicht sicher[2] nachweisbar; doch hätte die formell übereinstimmende Szene der Brotvermehrung als Muster dienen können.

---

[1] Die Identität der Zeichner ist zweifellos. Wir sehen auf beiden G. einen individuellen Kopftypus, kräftige, untersetzte Figuren, die gleiche Kleidung mit den gleichen Ornamenten, den gleichen breiten Wurf des Mantels, die gleichen Strichlagen bei der Faltengebung, dieselben stilisierten Blätter, mit denen sorgsam der leere Raum gefüllt wird, das gleiche Auslaufen der Inschrift, dieselbe Formel „im pace dei“.

[2] Vgl. Wilpert, RQS. VIII. 1894 S. 295, T. VIII, 1.

4. Die Brotvermehrung.

Von den drei uns erhaltenen Beispielen (170, 3. 176, 6. 7), die sämtlich späten Datums sind, interessiert 176, 6 deshalb besonders, weil hier neben Christus, der wiederum ohne Stab das Wunder vollzieht, ein Apostel als Begleitfigur erscheint, der die R. im Redegestus erhebt.

Auf den Fresken ist Christus stets allein [1], auf den Sarkophagreliefs dagegen sind raumfüllende Hintergrundfiguren eine häufige Erscheinung.

5. Die Heilung des Gichtbrüchigen.

Das älteste Beispiel bietet die Kölner Schale (169, 1) in dem vorletzten ihrer 8 Felder. Es ist vortrefflich zum Ausdruck gebracht, wie die jugendliche, kräftige Gestalt des Geheilten, der nun wieder die Beine rühren kann, mit dem Bett auf dem Rücken davonstürmt.

Netzwerk und Quergurte des Bettes sind sorgfältig wiedergegeben. Der Hintergrund ist auch hier durch Bäume belebt.

Auf den beiden einander sehr ähnlichen G. 171, 1. 2 mit den zyklischen Randstreifen stimmt die Figur des Gichtbrüchigen, wenn man sie einmal im Gegensinne nimmt, völlig überein, doch wohl ein sicheres Kennzeichen der gleichen Werkstatt.

Dem Geheilten zur R. steht Christus mit dem Stabe. 177, 2 schreiten beide, der Geheilte voran, nach r.

Wie auf dem Kölner Glase, so erscheint der Gichtbrüchige allein auf den kleinen Gläsern 177, 3. 4. Hier kann, wie S. 64 bemerkt, das Bild Christi mit dem Stab in der Hand zur Ergänzung herangezogen werden.

6. Die Blindenheilung.

Diese, auf Fresken seltene [2], auf Sarkophagen sehr häufige Szene finden wir auf G. nur einmal dargestellt. Sie schmückt das letzte Feld der Kölner Schale (169, 1).

Während der als Knabe gefasste Blinde auf den Fresken bald knieend, bald stehend, auf den Sarkophagen dagegen nur stehend

[1] Wenn RQS. VIII, T. VIII, 1 diese Szene meint, so wäre eine Frau dabei.

[2] Wilpert, Ein Cyklus christologischer Gemälde, T. I, 3 resp. III, 3. Garr. 29, 2. 40, 1. 44, 2. 83, 2.

dargestellt wird, scheint er hier zu knieen. Die landschaftliche Ausmalung fehlt auch hier nicht. Eine Mauer auf der r. Seite scheint gar die Stadt Jericho anzudeuten, in deren Nähe die Heilung erfolgte (Luc. 18, 35).

Mein Urteil über diese in ihren Eigentümlichkeiten genügend charakterisierte Schale lautet dahin, dass es ein von hoch entwickelter Kunstübung zeugendes Werk gallisch-rheinischer Provinzialarbeit ist, etwa um die Mitte des 4. Jahrh.'s entstanden, als römische Kaiser oft und gern in den Rheinlanden Hof hielten.

7. Die Auferweckung des Lazarus.

Die G. folgen der nach frühen Schwankungen auf Fresken und Sarkophagen stereotyp gewordenen Darstellungsweise, indem sie den Lazarus wie eine Mumie eingehüllt und eingeschnürt zeigen. Der Kopf ist frei, die Füsse dagegen sind (177, 7 ausgen.) miteingewickelt. Wohl nicht unbedacht haben die Zeichner für das Kreisrund das auf Fresken äusserst seltene [1] Felsengrab (177, 6. 8. 177, 1 — 171, 2. 178, 3), für den eckigen Rahmen dagegen die Aedicula gewählt, in deren Thüröffnung die Mumie erscheint (171, 4. 177, 7). Auf späten G. kommt sie aber auch beim Kreisrund vor (177, 5. 178, 4. 5).

177, 5 ist nicht nur der Darstellung, sondern auch der Technik wegen eigentümlich, indem das Goldblatt auf schwarzen Grund gelegt ist, der Körper der Lazarusmumie aber, die auf den Stufen der Grabkapelle liegt, silbern erscheint.

Die kleinen G. haben das Wunder teils vollständig (178, 3), teils in seine Bestandteile aufgelöst. Wir sehen die Aedicula mit der Mumie von vorn (178, 4) und von der Seite (178, 5). Auch hier können die S. 64 genannten Bildchen als Ergänzung dienen.

Vielleicht ist auch die knieende Orans, die wir auf den kleinen G. 177, 9. 178, 1. 2 finden, mit dieser Wunderszene in Verbindung zu bringen. Es könnte die Figur der Maria sein, die wir zuweilen auf den Sarkophagen bei der Erweckung ihres Bruders gewahren. Doch ist auch die Deutung auf die Blutflüssige nicht ausgeschlossen.

8. Die Gesetzesübergabe.

Auf dem G. 180, 6, das wegen des bärtigen Christuskopfes und der entwickelten Aposteltypen frühestens ans Ende des 4. Jahrh.'s

[1] Garr. 83, 2. 82, 2 (?).

zu setzen ist, zeigt sich wieder (vgl. S. 58) der Einfluss der Mosaikmalerei. Die kreisrunde Fläche ist durch zwei Sehnen in ein grösseres Feld für die Haupt- und in einen unteren Streifen für die Nebenszene geteilt. Schon diese Raumteilung erinnert an die Apsiden mit der Halbkuppel und dem darunter hinlaufenden Bildstreifen; noch mehr die Darstellung selbst, die zum erstenmal in der l. Seitenapsis von S. Costanza erscheint und fortan auf Mosaiken und Sarkophagen, hier natürlich mit den notwendigen Reduktionen, ein ausserordentlich beliebter Gegenstand ist. Auf einem grasbewachsenen Berge, an dessen Fusse der Jordan hinströmt, steht der bärtige Christus. Er streckt lehrend die R. aus und reicht dem Petrus, der mit dem Kreuzstabe über der l. Schulter von r. heranschreitet, ein Schriftband dar, dessen Aufschrift DOMINVS in DOMINVS LEGEM DAT zu ergänzen ist. Von l. eilt Paulus heran, die R. erhoben. Hinter ihm steht eine Palme, auf deren Zweigen ein Phönix mit nimbiertem Kopfe ruht. In der Mitte des unteren Streifens befindet sich ein Berg, auf dem das Lamm steht und dem die 4 Paradiesesströme entquellen. Aus zwei auf der Seite angedeuteten, IERVSALE(M) und BECLE (= Bethlehem) genannten Städten kommen je drei Schafe heraus.

Wir lernen aus dieser Uebersicht der auf den G. vorkommenden biblischen Szenen: 1., wie stark in dem Bilderschatze der altchristlichen Kunst noch in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh.'s auch in einem der sepulkralen Sphäre entrückten Kunstzweige die alttestamentlichen Szenen überwiegen und 2., dass dieser Bildervorrat mit den auf Fresken und Sarkophagen erhaltenen Beispielen nicht erschöpft ist. Szenen, wie das Schlangenwunder des Mose, das Martyrium des Jesaja, das Wunder des Sonnenzeigers, die uns der Zufall auf unsern G. erhalten hat, sind den grossen Kunstzweigen völlig fremd; die Martyriumsszene gar ist ein Unikum der gesamten altchristlichen Kunstwelt.

Der Erhaltung einiger G. mit Bilderzyklen, von denen zwei (171, 1. 2) derselben Werkstatt entstammen, verdanken wir ferner einen interessanten Einblick in die Musterbücher, aus denen die Zeichner, wahllos und absichtslos die Bilder aneinander reihend, schöpften. Ich stelle diese Zyklen, von denen zwei aus der gleichen Werkstatt stammen (s. S. 73), in der biblischen Reihenfolge zum Vergleiche zusammen:

169, 1	170, 1	171, 1	171, 2	171, 3	171, 4	Neusser Kästchen
—	Adam & Eva	—	Adam & Eva	—	Adam & Eva	Adam & Eva
—	Opfer Abrahams	—	Opfer Abrahams	—	Opfer Abrahams	—
—	—	—	—	Schlangenwunder	—	—
—	—	—	Quellwunder	Quellwunder	—	Quellwunder
—	—	—	—	Sonnenzeiger	—	—
—	—	—	—	Martyrium des Jesaja	—	—
Vision Ezechiels	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	Hiob
Daniel	Daniel	—	—	—	Daniel	—
2Jonasszenen	Jonaszyklus	—	—	—	Jonas	—
—	—	Tobias	—	—	—	—
Susanna	Susanna	—	—	Susanna	—	—
Drei Hebräer	Drei Hebräer	Drei Hebräer	—	Drei Hebräer	Drei Hebräer	—
—	—	Weinverwandlung	—	—	—	—
Der Gichtbrüchige	—	Der Gichtbrüchige	Der Gichtbrüchige	—	—	—
Die Blindenheilung	—	—	—	—	(Blindenheilung ?)	—
—	—	—	Erweckung des Lazarus	—	Erweckung des Lazarus	—

Nur wenige der überhaupt auf G. nachweisbaren Szenen fehlen in dieser Tabelle.

Joseph, die Kundschafter, die Drachenvergiftung sind auch sonst selten. Die Brotvermehrung mag durch die formal und inhaltlich eng verwandte Weinverwandlung ersetzt gelten. Der gute Hirt und die Huldigung der Magier endlich eignen sich wegen des grösseren Apparates, den die Darstellung erfordert, für die Verwendung im Zyklus nicht. Die neuen, dem Bildervorrate der Fresken und Sarkophage fremden Darstellungen, denen wir auf den G. begegnen, fügen sich teils als neue Beispiele der wundermächtig aus Not und Tod helfenden göttlichen Gnade dem sepulkralen Gedankenkreise ein, teils geben sie Kunde von anderen die Phantasie befruchtenden Gedanken. Im Laufe des 4. Jahrh.'s erstarkt immer mehr ein mönchisch asketischer Zug. Ihm mögen die Legenden, die, Wahrheit und Dichtung bunt durcheinander mischend, von den entsetzlichen Leiden und der heldenmütigen Standhaftigkeit der Märtyrer erzählten, ein willkommener Stoff gewesen sein, den in bequemer Sicherheit den Freuden der Welt ergebenen Christen einen Glaubens- und Sittenspiegel vorzuhalten. Dem Einfluss der Märtyrerlegenden wird es hauptsächlich zuzuschreiben sein, dass die ursprüngliche Scheu der christlichen Antike vor bildlicher Darstellung des Leidens und der Martyrien schwand. Jenes durchaus realistisch gefasste Martyrium des Jesaja auf dem Glasbilde ist ein unschätzbares Symptom für den Wechsel der Stimmung, der im Laufe des

4. Jahrh.'s, namentlich in den letzten Jahrzehnten, sich vollzogen hatte.[1]

Mit dieser Uebersicht ist der erhaltene Bestand an G. im wesentlichen erschöpft. Es ist nun an der Zeit, die Frage nach der Herkunft der G. zu beantworten. Sie konnte nicht Sache einer besonderen Untersuchung sein. Es gilt hier nur, die bei der Einzelbesprechung der G. gewonnenen Resultate zusammenzustellen.

Die überwiegende Mehrzahl der G. ist in Rom gefertigt worden. Das bedarf keines weiteren Beweises. Gewiss hat es auch in der Blütezeit unserer Technik, der 2. Hälfte des 4. Jahrh.'s, aus der die Mehrzahl der erhaltenen Exemplare stammt, mehrere Fabriken in Rom gegeben. Verschiedentlich ist auf die zweifellose Familienähnlichkeit einiger G. aufmerksam gemacht worden.

Aber trotz sorgfältiger Erwägung aller Momente, die meiner Beurteilung zugänglich waren, habe ich auf eine genauere Unterscheidung bestimmter Fabriken verzichten müssen. Hier kann nur die chemische Untersuchung des Glases weitere Resultate zu erzielen hoffen.

Abb. 6. Athenabild. Nach Zeichn. Orig. Gr. Im Besitze des Herrn Theodor Graf in Wien.

Ist die G.-technik in Rom erfunden oder erst anderswoher dort eingeführt worden? So unwahrscheinlich das erste ist, so liessen uns doch bis vor kurzem die Denkmäler im Stich, die dem Kenner der Geschichte des Glases von vornherein wahrscheinliche Herkunft aus dem Osten, aus Alexandria (vgl. S. 3, A. 2), sicher zu stellen. Ausser den auf S. 4, A. 1 erwähnten, später Zeit entstammenden byzantinischen G. waren keine Funde bekannt. Jetzt vermag ich deren mehrere nachzuweisen: Zwei halbkugelförmige Glasschalen im Brit. Museum, die zwischen doppelter Wandung mit Gold gemaltes, akanthusförmiges Ornament in feinster Ausführung tragen, sind in Canosa, der alten griechischen Kolonie Canusium, gefunden, jedenfalls griechisch-alexandrinische Importware. Dasselbe Museum besitzt ein aus Kreta stammendes G., bei dem die Goldblattzeichnung, ein geflügelter Amor mit grossem Schilde, auf dunklem Grunde ruht. Das Deckglas scheint verloren gegangen zu sein. In die eigentliche Heimat der

[1]) Man vergleiche nur die knappe Fassung der ambrosianischen und damasianischen Dichtungen mit den breiten Ausmalungen, dem viel grösseren Apparate bei Prudentius.

Glasbereitungskunst führt uns ein kostbares, offenbar sehr altes G., ein Bild der Göttin Athene, das Th. Graf in Aegypten erworben hat (Abb. 6).[1]

Aus der Fundgrube des ägyptischen Achmim stammt die mit einem kl. G. geschmückte Lederbinde, von der unten die Rede sein wird, und das S. 54 besprochene Amulet.

Ich meine, das sind deutliche Spuren, die die G.-technik auf ihrer Wanderung aus dem Osten nach Italien hinterlassen hat.[2]

Von Rom aus ist sie in die engere und weitere Umgebung der Stadt und, wie mir scheint, Anfang des 5. Jahrh.'s auch in die Gegend von Ravenna verbreitet worden. Von Rom aus mag sie auch, vorausgesetzt, dass meine S. 45, Anm. geäusserte Vermutung richtig ist, in die Provence ihren Weg gefunden haben. Auch im Rheinlande ist sie, wenn auch spärlich, geübt worden (S. 74).

Nachdem Form, Inhalt, Entstehungszeit und -ort untersucht sind, muss endlich die Frage nach der ursprünglichen Verwendung der G. erörtert werden.

IV.

Die Verwendung der Goldgläser.

Was die Ergänzung der uns erhaltenen Fragmente angeht, so verweise ich auf die einleitenden Bemerkungen S. 2 und auf vollständiger erhaltene Exemplare, wie sie Garr. 203, 9. 11 (vgl. V. 39, 7[a]) mitteilt. Auf Grund der an zahlreichen Originalen gemachten Beobachtung, muss ich die S. 2 A. 2 mitgeteilte Ansicht E. aus'm Weerths für unrichtig halten. Der auf den meisten G. mehr oder

---

[1] Bei der grossen Aehnlichkeit in Haltung und Form des Kopfes, die dieses Bild mit dem doch gewiss in früher Kaiserzeit geschaffenen vatikanischen Mosaik (in Helbig's Führer N. 320) hat, wird man seine Datierung ins 1., spätestens ins 2. Jahrh. berechtigt finden. Die obere Schicht des am Rande kreisrund abgeschliffenen G. ist teilweis abgesplittert und wenig durchsichtig. Bei der Unzulänglichkeit der photographischen Wiedergabe bin ich Herrn W. Eberbach in Strassburg i. E., der auch die Zeichnungen der Abb. 4 und 5 angefertigt hat, für die ungemein mühevolle, äusserst sorgfältige Zeichnung zu grossem Danke verpflichtet.

[2] Vielleicht ist die Technik durch die Juden aus dem Osten eingeführt worden. Jedenfalls haben sie einen starken Anteil an diesem Kunstzweige gehabt (vgl. Garr. 490 und die S. 82, Anm. hervorgehobenen jüdischen Namen).

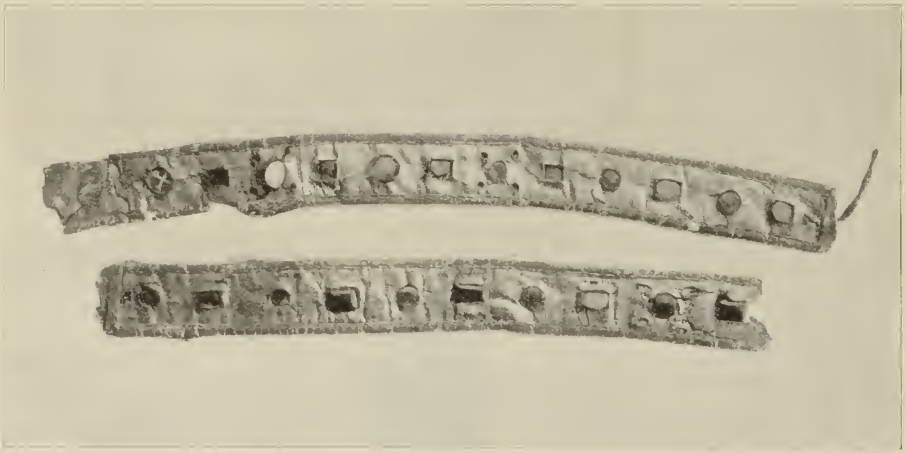

Abb. 7. Kopfbinde mit Goldglas. Nach Photogr. Breite: 3,3—3,6 cm, Länge des ersten Stückes: 38,8, Bändchen 4,1 cm, des zweiten: 32,5 cm. Im Besitze des Herrn Theodor Graf in Wien.

weniger, je nach der Stärke der Wölbung nach unten abgebogene Rand der unteren Glasschicht, der ein festes Aufsitzen ermöglichen sollte, spricht dafür, dass wir es nicht mit blossen Schmuckschalen, sondern mit Gefässen zu thun haben, die Flüssigkeiten aufnehmen konnten.

Von der Verwendung einzelner kleiner G. als Halsschmuck oder Amulet ist bereits (S. 56, 68) die Rede gewesen. Eine andere Verwendung zeigt die in Abb. 7 wiedergegebene kostbare Kopfbinde aus reich vergoldetem Leder mit roter Einfassung.[1]

Das in G.-technik ausgeführte christliche Monogr., das sich genau in der Mitte zwischen den, edle Steine imitierenden, farbigen Glaspasten befindet, kann nur den Zweck gehabt haben, die Trägerin des Schmuckes als Christin zu kennzeichnen.

Sehen wir nun zu, was Inschriften und Darstellungen hinsichtlich der Verwendung der Gefässe zu sagen haben.

Für einen grossen Teil ist durch einen Trinkspruch der Gebrauch als Trinkgefäss sicher gestellt. Eine Stelle des Cassius Dio (72, 18) belehrt über die Formeln, deren man sich im Altertume zum Ausbringen der Gesundheit bediente: Ἐφ' ᾧ καὶ ὁ δῆμος καὶ ἡμεῖς παραχρῆμα πάντες τοῦτο δὴ τὸ ἐν τοῖς συμποσίοις εἰωθὸς λέγεσθαι ἐξεβοήσαμεν. Ζήσειας, χαῖρε, χαῖρε καὶ πίε[2].

Abb. 8. Fragment mit Inschr. Nach Photogr. Orig. Gr. Brit. Museum.

Im Laufe der Zeit scheint die Formel πίε ζήσειας oder ζήσαις stereotyp geworden zu sein. Man behielt sie auch dann bei, als die griechische längst der lateinischen Umgangssprache gewichen war.

In der rein griechischen Form (ZHCAIC) finden wir den Trinkspruch nur zweimal (175, 1 u. Abb. 8), während auf dem Glase von

[1] Herr Th. Graf, der mit diesem frühchristlichen Denkmale mich bekannt zu machen und seine Publikation zu erlauben die Güte hatte, teilt mir mit, dass er die Binde in Aegypten erworben hat. Auf Grund ihrer beträchtlichen Länge möchte ich sie für den Kopfschmuck einer Frau mit üppigem oder stark auffrisiertem Haare halten. Die ägyptische Herkunft bezeugt auch der Papyrus, der zum Schutze der Rückseite verwendet ist. — Das G. ist, seit die Bemerkungen über das Monogr. auf S. 23 gedruckt worden sind, das zweite mir bekannt gewordene Beispiel der sogen. Crux monogrammatica. Das andere ist ein Fragment eines späten Petrus-Paulusglases im Museum des Fürsten Czartoryski in Krakau.

[2] Vgl. Marquardt, a. a. O., S. 336 f. und die dort S. 337, A. 2 angegebene Litt.

Castiglione della Pescaja (s. S. 21 f. 61) bereits die lateinische Aussprache (AI = E) vorliegt, bis schliesslich die lateinische Transkription PIE ZESES die allgemeine Regel wird.

Dieser Trinkspruch erscheint auf Gläsern aller Art, zunächst auf solchen, deren Schmuck nur in der Inschrift besteht[1], sodann bei den verschiedensten Darstellungen[2].

Zuweilen kommt auch PIE resp. BIBE allein vor[3]. Dass man die alte Formel pie zeses später kaum verstanden hat, geht daraus hervor, dass zu ihr noch die Formeln: BIBE, BIBAS, BIBE ET PROPINA, VIVAS hinzugefügt werden[4].

ZESES und VIVAS kommen häufig allein, ohne pie, vor[5].

---

[1] V. 38, 5 (gut und alt, 3. Jahrh.?) mit elegantem Rankenornament ober- und unterhalb der Inschrift: LVCI PIE Z(E)SES CVM TV(IS). V. 38, 6 (auch 3. Jahrh.?). Die fünfzeilige, leider verstümmelte Inschrift lautet mit Garr.'s Ergänzungen: EDONI FR(ATER) | (CVM)CARIS COIV | GE TVA (P)IE ZE SES | OMNIBV(S V)ENET | (IAN)IS (VIT)A. Garr. meint, das Glas sei einem Hedonius, einem Gönner der venetianischen Partei, und seiner Familie gewidmet. Die Venetiani sind inschriftlich nachweisbar. Vgl. Garr. Vetri², S. 216 f. Grisar, Gesch. Roms. I, S. 207. Die Factio Veneta ist eine der 4 Zirkusparteien (die blaue), welche in der Nähe der heutigen Cancelleria ihren Sitz hatten.

[2] V. 37, 11 (Hahnenkampf). 201, 6 (Wettläufer). 203, 6 (Hirtenszene). 201, 4 (Huldigungsszene). 202, 3. 195, 1. 3. 7. 10 (männliche Porträts). 195, 8 (weibliches Porträt). 196, 2. 4. 5. 7. 197, 2. 4 (Ehepaarbilder). 199, 4. 200. 2. 3. V. 31, 4 (Familienbilder). 180, 7. 181, 2. 181, 4(3) (Petrus, Paulus). 186, 2 (Petrus, Paulus u. a. Heilige). 188, 4 (Christus und die 12 Apostel). 193, 4 (Simon, Johannes). 178, 8 (weibl. Orans). 171, 2. 172, 2. 9. 10. 175, 1. 177, 3. 170, 3. Bull. 1882, T. VIII, 1. 2. 1884—85, T. III, 1 (Biblische Szenen).

[3] V. 38, 1 (s. S. 24). V. 38, 2 (nur Inschr.): CENA BENANTI (= Venantii) ET CLAVDIANI QVI SE CORONABERIN(T) BIBAN(T). Diese spätc Arbeit des 4. Jahrh.'s bezeugt die Sitte, sich beim Trinkgelage mit Blumen und Kränzen zu schmücken, eine Sitte, die schon Tertullians Zorn herausforderte. 203, 6 (Hirtenszene): BIBE ET PROPINA. Ueber den Sinn von propinare vgl. Marquardt, a. a. O., S. 336: „man trinkt . . . einem anderen zu, dem man den Becher hinreicht". Dieses Weitergeben des Bechers heisst propinare. Marquardt (Anm. 2) verweist auf die bekannte Stelle Cic. Tusc. I, 40, 96: Propino, inquit, hoc Critiae. Vgl. auch Anm. 3. Propinare findet sich noch R. S. II. T. 43/44. N. 4 (s. S. 17 f.) und 181, 2. — V. 35, 1 (Ehepaar): BIBATIS (könnte aber auch vivatis bedeuten). 197, 6 (Ehepaar): BIBITE 181, 3 (Petrus, Paulus): PIE.

[4] 181, 3. 4. — 180, 7. — 181, 2. — 178, 8.

[5] V. 33, 4. 36, 3. 5. 39, 6. 171, 1. 172, 8. 174, 8. 175, 9. 181, 1. 5. 183, 8. 189, 3. 190, 1. 195, 2. 6. 12. 197, 1. 3. 5. 8. 198, 1—5. 199, 2. 5. 200, 1. 4. 5. 201, 1. 3. 202, 2. 5. 203, 1. Bull. 1880, T. V, 1. RQS. 1892. III, 5. Adverbiell treten zu vivas oder zeses die alte Hochzeitsformel feliciter (181, 1. 3. 183, 8. 189, 3. 198, 8) oder felix (202, 5), felices (V. 35, 1), oder hilaris (clares) (172, 8. 9. 188, 4. 195, 1.

Einigemal findet sich die Formel: VITA TIBI[1]. Vivas scheint allmählich die ursprüngliche Bedeutung als Trinkspruch verloren zu haben und eine allgemeine Wunschformel geworden zu sein, die leicht mit christlichem Gehalt erfüllt werden konnte, in einigen Fällen aber auch durch Zusätze als spezifisch christlicher Wunsch gekennzeichnet ist (s. S. 46).

So finden wir die auf Inschriften der Gräber und Sarkophage im 2. und 3. Jahrh. häufigere, im 4. recht seltene Formel: vivere im pace Dei[2], in Deo[3], in Christo et Laurentio, in nomine Laure(n)ti.[4] Vielfach wird auch die Adresse angegeben, an die der Wunsch gerichtet ist[5].

V. 38, 8), oder hilaris feliciter (184, 3. 189, 6) hinzu. Ausser den genannten Verben kommen vor: Gaudere (202, 4. Coll. Tyszkiewicz, VIII, 1), vincere (V. 34, 6. Coll. Tyszkiewicz, VIII, 2; vgl. nica 188, 3. V. 34, 3), refrigerare (189, 6), frui (V. 35, 4).

[1] V. 38, 9a. 10. R. S. III. T. XVII, 1. Vgl. V. 38, 6. — Dazu kommt ein kleines unpubliziertes G. des Brit. Mus. mit dem Worte VITA.

[2] 171, 3. 175, 2a. 7. 176, 2. 184, 3. 189, 6. (202, 4: im pace).

[3] 172, 9. 10. 187, 8. 195, 11. 199, 1. 6. 203, 7.

[4] 189, 1. 2.

[5] Ich teile die Namen als einen Beitrag zur Kenntnis der Eigennamen im 3. und 4. Jahrh. n. Chr. mit, indem ich für die mit A—O beginnenden Namen auf De Vits Onomasticon verweise. Die dem CJL entnommenen Belege stammen, wenn kein anderer Band angegeben ist, aus Band VI, der die stadtrömischen Inschriften enthält.

Angeredet wird ein Mann: 175, 1: POΓΦE (Rufus 25583 ff.). 175, 7: CONCORDI (Concordius). 181, 4: BICVLIVS (? Bucolus 13656, Buculeus 13657 oder Vigilius?). 188, 4: PETRVS (X, Index cogn.). 189, 2: VI(C)TO(R). 195, 1: SERBVLE (Serbulus X, 1542. 7557 = Servulus X, 7776). 195, 6: (A)ELIANE (Aelianus oder Aeliana?, bei dem Bilde einer Frau). 195 7: PELORI (Pelorus 23912). 195, 10: BENEDICTE. 200, 4: AMACHI (Amachus X, 8053, 18). 201, 6: GAD (hebr. Name?). 202, 2: AVIANON (Avianus? s. de Vit). 202, 3: DEDALI (Daedalius). 202, 5?: (FEL)IX? 202, 6: SABINE. 203, 1: ALE(TI) (Aletius 11384). V. 38, 8: TICI (Tyches oder Titius 27485 ff.). V. 38, 3: EVOAI (Euhodus 17340 ff., Euhodius s. de Vit). V. 38, 4: MELITI (Meletius). V. 38, 5: LVCI (Lucius). V. 38, 9a: IVNIO (Junius). RS. III. T. XVII, 1: ROBORI (Roborius ist im CJL nicht nachweisbar). 490, 1: ANASTASI (Anastasius),

oder einer Frau: RS. II. T. XLIII—XLIV, 4: POTITA (24907). 195, 2: QUARTINA (Quartinus II, 2959. X, Index cogn.). 201, 1: (QVIR)A(CET) (Cyriace s. de Vit),

oder in Ehepaar: 195, 8: SALVTI (Salutius II, 936) — DONATA. 195, 12: EPECTETE (Epictetus 17210 ff. s. de Vit) — MARTVRA. 196, 2: PALINE (Paulinus 23862. V) Index — GAZOSA (? Gaudiosa s. de Vit). 197, 1: VINCENTI (Vincentius II. V. Index cogn.) — S(EPTIM?)IA (26262 ff.). 197, 3: IBA (Ibas s. de Vit) — PREIECTA (? Proiecta V, 6402, 7413 s. S. 31). 197, 4: ROMANE (Romanus 25449) — .... NE? 197, 5: DEXTRO (Dexter

Der Glückwunsch wird durch die Formel: CVM TVIS, CVM TVIS OMNIBVS auch auf die Angehörigen der angeordneten Person ausgedehnt [1].

Nur zweimal (181, 4, 197, 1) mit Eigennamen verbunden, sonst an Stelle derselben, lesen wir häufig das Epitheton: DIGNITAS AMICORVM [2]. Es scheint, dass der Eigenname nur auf besondere Bestellung hinzugefügt wurde, während Gläser ohne Namen auf Vorrat gefertigt wurden. Von andern Epithetis finden wir noch mehreremal DVLCIS ANIMA, einmal mit (V. 38, 1), sonst stets ohne Eigennamen [3], DVLCIS VITA (195, 3) und DVLCIS (200, 4. Vgl. γλυκύτατε V. 38, 3).

16825 ff.) — MAXIMA. 197, 6: TZVCINVS (? Tuscinus II, 1468, Sicinius 26541) — .... ANE? 198, 1: CVRACE (Cyriacus s. DE VIT) — IVCVNDE (Jucunda). 198, 3: LVCIFER — SIRTCA (? Sirica V, 6255). 198, 4: POMPEIANE (Pompeianus IV, 1349 f., 1756) — TEODORA (Theodora 27353). 199, 1: VENANTI (Venantius III. V. Index cogn.) — CARITOSA. 199, 6: EVFINE (? = Rufinus 25563 f.) — RESP(E)CTA (Respectus 25401). 490, 3: ..... CI— EVLOCIA (Eulogia 17345 ff.). V. 35, 1: ORFITVS (Orphitus) — COSTANTIA. Bull. 1884—85, T. III, 1: MAXI .... — VRSI ... NA (Ursicina II, 3046),

oder Eltern und Kinder: 198, 5: SEBERE (Severa 26484 ff.) COSMAS — LEA (hebr.?). 199, 2: AMADA (? Amanda), HABAS (Abas s. DE VIT) — — MARA (hebr.?) GERMANVS. 200, 2: BVLCVLVS (? s. o. BICVLIVS) — BENEROSA (Venerosa. Veneriosus II, 1743) — OMOBONE (Homobonus s. DE VIT). 201, 2: ROGATE (Rogatus 25444) IVLIA — LETANIA (Litania V, 6516). 201, 3: .... — FORTVNIO (Fortunius s. DE VIT). Bull. 1880, T. V, 1: BALERIVS (Valerius) BALENTINA (Valentina 27912) — PERGAMIA (Pergamius V, 8141),

oder Mutter und Tochter: V. 36, 3: PARTENOPE (28837) — FAVSTINA,

oder die Kinder allein: 200, 1: COCA (ein Knabe, Cocus V, 8110 Κόκκης s. PAPE, Wörterbuch der griech. Eigenn.). 199, 5: PELETE (ein Mädchen, Philete II, 1474, 4529 oder hebr. פְּלֵיטָה).

[1] 175, 1. 180, 7. 181, 1. 2. 3. 5. 183, 8. 184, 4. 188, 4. 189, 3. 6. 195, 1. 3. 7. 198, 3 (cum tuis ist hier gedankenlos gesetzt, wiewohl die Anrede an zwei Personen gerichtet ist. Auf dem frühen G. 200, 3 steht richtig vestris). 200, 3. 201, 1. 202, 5. V. 38, 5. 6.

[2] 170, 4. 171, 3. 172, 2. 175, 9. 176, 2. 180, 7. 181, 2—5. 183, 8. 189, 3. 193, 4. 194, 3. 197, 4. V. 38, 7. Da diese Formel, wie gesagt, zweimal einem einzelnen Eigennamen beigefügt ist, so ist m. E. die von BUONARRUOTI u. a. befolgte Deutung auf digni amici als Anrede des Gastgebers an die geladenen Freunde abzuweisen. Man wird dignitas amicorum am besten mit „du Zierde, Stolz deiner Freunde" zu übersetzen haben. Auf dem G. 171, 3: DIGNITAS AMICORVM VIVAT(IS FELIC)ITE(R SEMPER IM PA)CE DEI ZE(SES) ist die Anrede zunächst an das Familienoberhaupt gerichtet und geht dann sofort in den Plural über, um die übrigen Familienglieder einzuschliessen. Vgl. 195, 1: SERBVLE PI(E ZESES HIL)ARES OMNES.

[3] 172, 10. 178, 8. 198, 2. 201, 4. 201, 5. 6. Bull. 1882. VIII, 1. 2. V. 35, 4. 169, 1?

Die Vermutung dürfte kaum irrig sein, dass die bisher angeführten, mit Akklamazionen versehenen G. bei den verschiedensten Anlässen als Geschenke gedient haben. Es fragt sich, ob sich nicht hin und wieder aus den Darstellungen der besondere Anlass erraten lasse.

Wenn 200, 1 Mutter und Kind und 199, 5 ein Ehepaar mit Tochter abgebildet sind und beidemal an das Kind der Wunsch gerichtet ist, es möge zur Freude der Eltern leben (Vivas parentibus tuis), so darf vermutet werden, dass etwa am Geburtstage des Kindes eine dem Kinde und der Familie nahestehende Person, vielleicht der Pate, der Geschenkgeber gewesen ist.

Darf man das Kosewort anima dulcis, dulcis vita Verlobten, jungen Eheleuten oder anderen einander innig zugethanen Personen in den Mund legen, so würden die Darstellung von Amor und Psyche (V. 35, 1) oder Amors allein (201, 5) vortrefflich damit im Einklang stehen.

Als ein Anlass zur Dedikation von G. ist in einigen Fällen das Hochzeitsfest anzusehen. Ist ja doch der 195, 11. 12 dargestellte Akt des Treueversprechens der Eheleute durch Handschlag ein letzter Teil des Hochzeitszeremoniells.

Vielleicht darf man alle G. mit Darstellungen eines Ehepaares als Geschenk zur Erinnerung an den Hochzeitstag betrachten. Es wären feine, sinnreiche Gaben gewesen. Konnte man kürzer und treffender die frommen Wünsche, die man dem jungen Paare auf den gemeinsamen Lebensweg mitgeben wollte, ausdrücken, als wenn man zwischen die Bilder der Eheleute mitteninne den Herrn selbst darstellte, sie zu segnen, oder sie mit den Bildern der biblischen Wunder, die sie der göttlichen Hilfe versicherten, oder mit heiligen Gestalten umgab, die ihnen als Vorbilder hoher Tugend und Tapferkeit dienen konnten? Der junge Mann mag das Bild seiner Frau oder der Bräutigam das der Braut geschenkt erhalten haben (195, 6. 8). Der jungen Frau (200, 5) wünscht man (vielleicht die Eltern selbst), dass sie der Eltern nicht vergesse. Die Porträts und Familienbilder mögen an den Familienfesten und allgemeinen Feiertagen als Geschenke gedient haben.

„Zu den Familienfesten gehören insbesondere die Geburtstage des Herrn, der Frau und der Kinder, welche man in festlicher Kleidung mit Glückwünschen, Geschenken, Opfer und Mahl feierte. ... zu den Feiertagen, welche mit einer häuslichen Festfeier begangen wurden, das Fest der strenae am 1. Januar, an dem man sich Geschenke (ominis boni gratia) darbrachte und bis in

das 7. Jahrh. der christlichen Zeit und vielleicht noch später Mahlzeiten in ausgelassener Fröhlichkeit feierte“ [1]. Die Christen haben sicherlich die hier angeführten Feste und festlichen Bräuche übernommen, nur suchten sie — das würden unsere G. bezeugen — den von ihnen verwendeten Gaben immer mehr den Stempel christlicher Herkunft aufzuprägen.

Es fragt sich nun, ob ausser den genannten Festen noch andere Tage in Frage kommen, ob sich vielleicht mit Rücksicht auf die zahlreichen Heiligennamen auf G. ihre Beziehung zu den Heiligentagen, deren Feier für das Jahrh. bezeugt ist, nachweisen lasse.

Ich schicke der Erörterung dieser schwierigen Frage [2] das alphabetische Verzeichnis der fraglichen Namen voraus, wobei ich unterlasse für Petrus-Paulus die Belege anzuführen: Agnes (190, 2. 5. 191, 1. 3. 4. 7 — 191, 2. 8 — 190, 1. 3. 4 — 191, 6 — 191, 5), Callistus (188, 1), Castus (192, 4), Cyprianus (189, 6 — 186, 7), Damas (186, 7. 192, 1. 2. 194, 2. 8. 6[?], 186, 7), Dion (185, 8), Electus (192, 7), Felix (188, 6), Florus (Bull. 1894, S. 141. 194, 2. 187, 4), Genesius (188, 5), Hippolytus (186, 2. 188, 7. 191, 5. 194, 5. B. Jb. 1863, T. IV), Johannes (170, 4. 193, 1. 5), Judas (187, 6), Julius (187, 5. 6. 192, 4. 7. 194, 1), Justus (186, 7. 187, 6. 192, 6), Laurentius (186, 2. 188, 7. 189, 1. 2. 7. 191, 6), Lucas (188, 5. 194, 4), Marcellinus (188, 3),

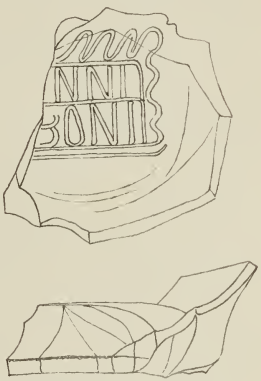

Abb. 9. Fragment mit Inschrift. a. Ober-, b. Seitenansicht. Nach Zeichn. Orig. Gr Brit. Museum.

[1] Marquardt, a. a. O., I. S. 250 ff. Unter der bei Marquardt in den Anmerkungen mitgeteilten Litt. ist Augustin, serm. 198, 2 hervorzuheben. Vivas multis annis, wie wir V. 36, 5 oder Anni boni, wie wir auf dem in Abb. 9 veröffentlichten G. des Brit. Mus. lesen, dürften Neujahrs- oder Geburtstagswünsche gewesen sein. Das G. des Br. M., das mit dem im Kataloge der Coll. Tyskiewicz (VIII, 3) publizierten eng verwandt sein dürfte, ist technisch insofern sehr interessant, als die Zeichnung in vergoldeten Glasfäden ausgeführt ist. Nur die untere Horizontallinie besteht aus einem blauen Faden. Die deckende obere Glasschicht ist ungewöhnlich dick, wie die Seitenansicht zeigt.

[2] Die Geschichte der Heiligenverehrung im 4. u. 5. Jahrh. ist bei dem komplizierten Quellenmaterial eine ungemein schwierige Arbeit. Mögen die folgenden Ausführungen Beifall finden oder nicht, wenn sie nur ein erneuter

Maria (178, 10. 11 — 191, 2. 8 — 178, 6. 7), Pastor (169, 2. 192, 2. RQS. 1892, IX, 2), Paulus, Peregrina (190, 6), Petrus, Philippus (192, 6), Protus (192, 6), Silvanus (186, 5), Simon (187, 4. 193, 4. 5. 194, 2. 6. 8), Stephanus (189, 3), Sixtus = Sustus (193, 1. 3. 8. 9 — 193, 2. 194, 1 — 192, 1. 188, 7. 187, 5. 194, 4. 8. 169, 3. 187, 4. 186, 2. B. Jb. 1863, T. IV), Timotheus (193, 1. 3. 8. 9. 193, 6? 186, 2. 187, 4. 186, 5. 194, 5), Thomas (194, 6), Ursus (185, 8), Vincentius (191, 5).

Zur Prüfung und Bearbeitung dieses Materials dienen dieselben Quellen, welche für die Kritik der ältesten Märtyrer- und Heiligenlegenden überhaupt zu benutzen sind [1].

1., Das i. J. 336 zum ersten, 352 zum zweitenmal redigierte, auf offizielle Quellen der römischen Kirche zurückgehende Märtyrer- und Bischofsverzeichnis (Depositio martyrum, D. episcoporum) des sogen. Chronographen v. J. 354 [2], dessen Kalenderbilder schon (S. 65, Anm. 2) erwähnt sind.

2., Das sogen. Martyrologium Hieronymianum, das seit 1894 in der Ausgabe De Rossis und Duchesnes vorliegt (Acta S. S. November II, 1). Durch allmähliche Reduktion, d. h. durch Beseitigung der gallischen, orientalischen und afrikanischen Bestandteile lässt sich aus der in Gallien (in Auxerre) gegen Ende des 6. Jahrh.'s erfolgten Schlussredaktion ein ursprüngliches römisches Kalendarium ausscheiden, das jedoch trotz des in der Handschrift häufig wiederkehrenden topographischen Vermerks „Romae" auch Feste suburbaner und entfernterer Orte enthält.

Das römische Kalendarium ist unmittelbar, nachdem die letzte Verfolgung vorüber war, unter Bischof Miltiades begonnen (311 oder 312), unter Marcus (336) und Innocenz (401—417) vermehrt und redigiert und schliesslich i. J. 422 in seine definitive Form gebracht [3].

Wir sind durch dies römische Kalendarium leidlich gut über die im 4. Jahrh. in Rom gefeierten Feste unterrichtet.

3., Als willkommene Ergänzung schliesst sich dem Martyrol. Hier. ein gallischer Kalender, der sogen. Laterculus des Polemius

---

Hinweis auf die notwendige Berücksichtigung der Denkmäler sind und für eine bestimmte Klasse derselben das geordnete Material darbieten, so ist ihr Zweck erreicht.

[1] Vgl. K. J. Neumann, Der römische Staat und die christliche Kirche. I. 1890, S. 274—283 (Zur Kritik der Acta Sanctorum . . .).

[2] Hrsg. v. Th. Mommsen, Abh. d. k. sächs. Ges. d. W. I. 1850. Chronica minora. I. 1892, S. 70 f. Auch bei Kraus, R. S. S. 21 f., S. 598 f.

[3] Vgl. Duchesne, Prooem. XLVIII seqq.

Silvius v. J. 448 an, der erste profane Kalender, welcher einige christliche Feste enthält [1].

4., Ein aus dem Beginn des 6. Jahrh.'s stammendes afrikanisches Kalendarium [2].

Das für den Orient sehr wichtige syrische Kalendarium v. J. 412 kann hier ausser Betracht bleiben.

Wertvoll sind ferner die Nachrichten der Kirchenschriftsteller über die Verehrung der Heiligen und über bestimmte Festtage, wiewohl alle hier in Frage kommenden Schriftsteller und Dichter nicht über das 7. Jahrzehnt des 4. Jahrh.'s zurückreichen.

Die liturgischen Quellen, die Sakramentarien, unter denen das älteste sogen. Leoninianum [3] erst aus der 2. Hälfte des 5. Jahrh.'s stammt, sind für das 5. Jahrh. nur mit Vorsicht, weiter hinauf wohl überhaupt kaum verwendbar.

Für apostolische Namen bietet das grosse Werk von R. Lipsius, „Die apokryphen Apostelgeschichten", eine Quelle reichster Belehrung.

Einige Namen sind schon früher behandelt worden. Ich verweise für Callistus auf S. 52, Anm., für Damas und Florus [4] auf S. 30 f., für Marcellinus auf S. 55.

Da Florus 187, 4 mit Simon ein Paar bildet, Simon aber hier ebensowenig wie 194, 2. 6 mit dem ausserdem noch genannten Petrus indentifiziert werden kann, [5] so sieht man sich genötigt auch in Simon [6] einen Mann aus der Umgebung des Damasus zu erblicken. Beide sind 194, 2. 8 miteinander vereinigt.

Fraglich erscheint mir, ob nicht auch in den beiden Fällen, wo Petrus allein, ohne Paulus, genannt wird (194, 2 neben Simon,

---

[1] ed. Mommsen, Corp. Inscr. Lat. vol. I, pars I. 2. Aufl. 1893, S. 254 ff. Bekanntlich enthält das Festverzeichnis von Capua v. J. 387 noch keine Spur christlicher Feste.

[2] Mabillon, Veter. Annal. Tom. III, 1682, S. 398—401, auch bei Ruinart, Acta sincera (Regensburg, 1859, S. 632 ff.).

[3] Leonis Magni op. ed. Ballerinii. Tom. II, 1746, Migne, P. L. Tom. 55.

[4] Ein Florus wird einigemal im Mart. Hier. erwähnt, war aber ursprünglich in Afrika oder im Orient lokalisiert und hat mit dem der G. nichts zu thun.

[5] Sonst ist der Name Simon für den Apostel Petrus Ende des 4. Jahrh.'s nicht unerhört. Vgl. Prudentius, Contra Symmachum, lib. II, praef.

[6] Die Tradition von dem noch dazu häufig mit dem jerusalemischen Bischofe Symeon verwechselten Apostel Simon von Kana, der wie in der Legende so auch im Martyrol. Hier. stets mit Judas verbunden ist, ist auf den Orient beschränkt. Vgl. Lipsius, II, 2, 1884, S. 142 ff. Der Apostel Simon kann deshalb für diese röm. G. nicht in Frage kommen.

Florus, Damas und 194, 6), sowie bei Filpus (Philippus)[1] und Tomas (Thomas)[1], die auf dem letztgenannten G. mit Simon und Petrus verbunden sind, an vornehme römische Christen jener Tage zu denken sei.

Bei dem G. 193, 5 (Simon-Jonanes = Johannes) wird man sofort an Joh. 21, 15 ff. denken. Die Darstellung würde nicht übel dazu passen: Der Herr, jugendlich, in ruhigster Haltung als Lehrer gekennzeichnet, Petrus, bärtig, auffahrend und den eben geäusserten Zweifel oder Vorwurf mit der R. abwehrend. — Ich mag diese Deutung nicht völlig ablehnen, ziehe aber mit Rücksicht auf die ähnlichen Personenpaare, wo jede historische Anspielung fehlt, vor, in den beiden die Apostel Simon (= Petrus) und Johannes dargestellt zu sehen. Der Apostel Johannes lebt ja auch in der römischen Tradition. Wohl noch im 4. Jahrh. ist die schon Tertullian geläufige Erzählung vom Oelmartyrium des Johannes unter Domitian in Rom ante portam Latinam lokalisiert worden, wo noch heute am 6. Mai die Feier abgehalten wird. Von einem Giftbecher, den nach der gnostischen Legende Johannes in Rom hat trinken müssen, schweigt die katholische Ueberlieferung (vgl. Lipsius I. S. 348 ff.). Die Richtigkeit meiner Ansicht vorausgesetzt, würden wir in den G. die frühesten Spuren einer Verehrung des Apostels Johannes in Rom zu erblicken haben.

In Verbindung mit Damas erscheinen ferner Justus (186, 7 und, wenn Sustus für Justus verschrieben ist, 192, 1) und Pastor (192, 2). Beide sind durch das Mart. Hier. (VIII. resp. IX. Kal. Sept.), besonders aber durch Prudentius[2] als ein spanisches Märtyrerpaar bekannt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sie auf den G. gemeint sind. Ist Damasus, was nicht zu beweisen ist[3], ein Spanier gewesen, so würde sein Interesse für spanische Märtyrer sich wohl erklären.

[1] Die Tradition vom Apostel Philippus, der frühzeitig mit dem Evangelisten verwechselt worden ist, ist in Kleinasien, speziell im phrygischen Hierapolis, lokalisiert und ins Abendland erst spät übergegangen. Vgl. Lipsius, II, 1, S. 1 ff. Dasselbe gilt vom Apostel Thomas. Ein Filippus wird a. d. VI. Id. Jul. im Cat. Liber. mit Felix zusammen erwähnt. Aus ihm ist im Mart. Hier. einer der septem germani geworden (vgl. Führer, Ein Beitrag zur Lösung der Felicitasfrage. 1890).

[2] Peri steph. IV, 40 ff.:

„Sanguinem Justi, cui Pastor haeret,
Ferculum duplex, geminumque donum,
Ferre Complutum, gremio iuvabit
Membra duorum . . .“

[3] Vgl. Rade, Damasus, Bischof von Rom. 1882, S. 6 f.

Justus ist auch der Name eines hochgefeierten Bischofs von Lyon, das später seinem Andenken vier Feste widmete. Da dieser Bischof an dem Konzil von Aquileja 381 teilgenommen hat, so ist unwahrscheinlich, dass er ungefähr zur selben Zeit in Rom neben Petrus und Paulus gefeiert sei.

Ob Justus auch 187, 6 (neben Julius Judas Petrus) auf den spanischen Märtyrer gehe, ist nicht zu entscheiden.

Justus ist 192, 6 mit Protus verbunden. Protus und Hiacynthus ist ein römisches Märtyrerpaar, das schon im Cat. Lib. III. Id. Sept. genannt wird und dem, was besondere Beachtung verdient, Bischof Damasus ein noch erhaltenes Epigramm gewidmet hat[1].

Mit Julius könnte der römische Bischof dieses Namens gemeint sein. Ein afrikanischer Märtyrer des Namens Castus, der im Mart. Hier. wiederholt erwähnt wird, ist durch Cyprian ep. 40 bezeugt, der seiner auch nebst des Aemilianus in der Schrift de lapsis Erwähnung thut. Der Name Electus fehlt im Mart. Hier. Bei Judas wird man kaum an den Apostel denken dürfen. Dieser erscheint im Orient stets, wie bei Simon bemerkt, mit Simon von Kana zusammen.

Zu dem Namen Lucas sei bemerkt, dass i. J. 357 mit grossem Gepränge die Translation der Gebeine des Evangelisten nach Konstantinopel erfolgte und dass später Lucas auch in Aquileja eine Stätte der Verehrung fand (vgl. Mart. Hier. III. Non. Sept.)[2].

Mit Genesius[3], der mit Lucas zusammen dargestellt ist, wird nicht der bekannte, auch der bildlichen Darstellung nicht fremd gebliebene (s. Bull. 1864, S. 46—48) Märtyrer von Arles, sondern der römische Schauspieler gemeint sein (Martyrol. Hier. IX. Kal. Sept.), von dem eine wahrscheinlich noch aus dem 3. Jahrh. stammende, echte Passio (bei Ruinart, S. 322 f. Acta SS. V. 25. Aug.) erhalten ist[4].

Wer mit Ursus[5] und Dion[6] gemeint sei, vermag ich nicht zu sagen. Peregrina bleibt trotz aller Martyrologien die unbe-

[1] ed. Ihm. n. 49, S. 52.

[2] Einen spanischen Märtyrer dieses Namens, wie ihn V. Schultze (Studien, S. 204) kennt, vermag ich nicht nachzuweisen.

[3] Vgl. De Rossi im Bull. 1882, S. 20 ff. 23. 52. Duchesne, Liber pontificalis I, S. 424. A. 22.

[4] S. Harnack, Gesch. d. altchr. Litt. I. 1893, S. 821.

[5] Diesen Namen trägt ein am 13. April 398 † Bischof von Ravenna. Er wird hier ebensowenig in Frage kommen, wie Ursus von Neapel, der Nachfolger des i. J. 412 † h. Severus. Vgl. Duchesne, a. a. O., S. 213.

[6] Dion hiess ein christenfeindlicher Prokonsul in Afrika (295).

kannte Fremde. Ueber Felix[1] wäre eher eine Vermutung zu gewinnen, wenn die mit ihm verbundenen Namen erhalten wären.

Auch Silvanus[2] entzieht sich einer näheren Bestimmung.

Dass die G. mit den bisher genannten, höchst unsicheren Heiligennamen an den Festtagen der Heiligen verwendet sind, ist nur eine ungewisse Vermutung. Ueber Vermutungen hinaus zu einiger Wahrscheinlichkeit führt die Betrachtung der noch übrig bleibenden, in Rom ganz besonders gefeierten Namen.

Bei Cyprian, dessen Festtag (14. Sept.) in Rom wie in Karthago gefeiert wurde, den Dichter und Prediger[3] verherrlichten, erklärt sich die Zusammenstellung mit Laurentius und Sustus nicht bloss durch die zeitliche Nähe ihrer Martyrien, sondern auch durch die Uebereinstimmung des Ortes, an dem man die Feier beging. Auch Cyprians Tag wurde nach der wichtigen Notiz im Cat. Lib.[4] in der Kallistkatakombe gefeiert, also ebendort, wo Papst Sixtus II. den Märtyrertod erlitten hatte. Cyprian wird gewissermassen durch einen der grossen Hauptmärtyrer Roms bei dem römischen Publikum legitimiert und eingeführt.

Von besonderer Wichtigkeit für unsere Frage sind die spezifisch römischen Namen.

Das Fest des Sixtus, des Sustus unserer G., fällt auf den 6. August, das des Laurentius auf den 10., das des Hip-

[1] Der Name Felix war in Rom verschieden lokalisiert. Es wurden an der via Appia Bischof Felix I. († 274), an der Via ostiensis der Genosse des h. Adauctus, an der Via aurelia zwei, an der Via portuensis ein unbekannter Märtyrer dieses Namens gefeiert. Das Ansehen dieses letzten, besonders berühmten Felix, dessen Name auf die Strasse und eine Katakombe überging, wurde später auf den i. J. 358 durch Liberius vertriebenen, 365 † Bischof Felix II. übertragen. Vgl. Duchesne, a. a. O, CXXIII sqq. Doch ist bei den lebhaften Beziehungen, die Paulinus von Nola mit Rom unterhielt, auch der Gedanke an den Heiligen von Nola nicht ausgeschlossen.

[2] Der Name ist im Orient häufig. Im Cat. Lib. ist ein Silanus erwähnt (10. Juli) mit dem Zusatz: Hunc Silanum martirem Novati furati sunt.

[3] Vgl. Prudentius, Peri steph. XIII, v. 1—5. Augustin, Sermones 309 ff. Bei Maximus Taurin. (Sermo 79, Migne, P. L. 57, S. 429 f.) zeigt sich deutlich wie ein Naturfest, die Weinlese, die Beliebtheit des Heiligenfestes gesteigert hatte. Es war, nach den Andeutungen der Predigt zu schliessen, ein recht fröhliches Fest. Für die allgemeine Verbreitung zeugt besonders Augustin, Sermo 310 (Migne, V. 2, S. 1412): „Quis hodie non dicam in hac nostra civitate sed plane per Africam totam transmarinasque regiones non Christianus solum sed Paganus aut Judaeus aut etiam haereticus poterit inveniri qui non nobiscum dicat Natalem martyris Cypriani."

[4] „Romae celebratur in (coemeterio) Callisti."

polyt auf den 13. und endlich das des Timotheus auf den 22. August.

Alle vier erscheinen mit Petrus und Paulus zusammen (186, 2), die drei ersten mit Cyprian und Petrus-Paulus (188, 7), und besonders oft scheinen der erste und der letzte dieser vier grossen Augustheiligen zu einem Paare vereinigt zu sein.

Ich mache auf das besondere Interesse aufmerksam, das Damasus für den h. Laurentius an den Tag legte. Denn an der Laurentiuskirche, an der sein Vater vom Notarius zum Presbyter aufgerückt war, hatte auch er seine geistliche Laufbahn begonnen [1]. In Luciniis, an einem der Orte, wo die Erinnerung an den heiligen Laurentius lokalisiert war, war er gewählt worden. Nach dem Lib. pontif. I. (ed. Duchesne S. 212) hat er dem Heiligen auch eine Kirche erbaut.

Auch für Hippolyt, über dessen wechselvolle Schicksale in Geschichte und Legende J. Döllinger [2], G. Ficker [3] und H. Achelis [4] Auskunft geben, ist das Interesse, das Damasus an seiner Person nahm, von besonderer Bedeutung. Ihm wird man es zuzuschreiben haben, wenn die letzten Bedenken gegen die Verwandlung des Schismatikers und römischen Gegenbischofs in einen hochgeehrten, berühmten Märtyrer schwanden, dessen Fest uns Prudentius im 11. Hymnus peri stephanon so anschaulich schildert [5].

In dem Timotheus der G. sehe ich, wie schon das für ihn festgesetzte Datum, der 22. August, lehrt, nicht den Apostelschüler („ad quem Paulus apostolus scripsit", Mart. Hier. V. Kal. Oct.), dessen Tag der 27. September ist, sondern einen römischen Märtyrer, der der letzten grossen Verfolgung (ca. 301) zum Opfer fiel und an der via Ostiensis seine Grabstätte fand [6].

Weil diese der des Apostels Paulus benachbart war, so scheint man sehr bald schon den „ad beatum Paulum" bestatteten römischen Märtyrer mit dem Timotheus des Neuen Testaments verwechselt

---

[1] Rade, a. a. O., S. 6.

[2] Hippolytus und Kallistus, 1853.

[3] G. Ficker, Studien zur Hippolytfrage, 1893.

[4] Hippolytstudien. Texte und Untersuchungen z. Gesch. d. altchr. Litt. Neue Folge. I, 4. 1897.

[5] Bosio, der in die Nähe der Hippolytkrypte gekommen war, teilt S. 420 (vgl. Kraus, R. S., S. 542, Bull. 1882, S. 45) eine für die Heiligenverehrung lehrreiche Inschrift mit:

Refrigeri(o) tibi domnus ipolitus sid.

[6] Cat. Lib. XI. Kal. Sept.: TIMOTEI OSTENSE. Vgl. Lipsius, II, 1. S. 392 ff.

zu haben. Vielleicht hat gerade diese populäre Identifizierung sein Ansehen so gesteigert, dass er, wie unsere G. in der anschaulichsten Weise bezeugen, mit den gefeiertsten römischen Namen in eine Reihe trat.

Besondere Beweiskraft für den Zusammenhang der Gläser mit den kirchlichen Festen messe ich den G. 189, 3 und 191, 5 bei.

Dort sind Christus und Stephanus, der erste Diakon und Märtyrer [1] nebeneinander gesetzt, wie im Festkalender das Weihnachtsfest, Christi Geburtstag, und des Märtyrers Todes- und Festtag, der 26. Dezember, nebeneinander liegen [2] und wie deshalb auch die Prediger [3] Christus und Stephanus in effektvollen Antithesen einander gegenüberstellen.

Hier würde die Thatsache, dass die hochverehrte römische Heilige, die jungfräuliche Agnes, im Geleite eines spanischen Märtyrers, des h. Vincentius [4] erscheint, unser höchstes Befremden wachrufen, wenn wir nicht im Festkalender den h. Vincentius (22. Jan.) dicht bei der h. Agnes (21. Jan.) fänden. Die Zusammenstellung von Vincentius und Poltus (= Hippolytus) auf unserem G. hat eine besonders frappante Parallele im Mart. Hier., wo am 20. resp. 21. August ein in Spanien lokalisierter Vincentius neben einem Hippolytus von Portus Romanus erscheint.

Hinsichtlich der in so grosser Zahl erhaltenen Petrus-Paulusbilder empfiehlt schon die fabrikmässige, flüchtige Ausführung eines grossen Teiles derselben die Annahme, dass sie am Festtage des Apostels (29. Juni) [5] besonders begehrt und deshalb auf Vorrat gearbeitet wurden.

Von Marienfesten im 4. Jahrh. ist uns nichts bekannt.

---

[1] Nicht der römische Bischof des Namens, Cyprians Zeitgenosse, den die alte liturgische Ueberlieferung nicht einmal als Märtyrer gekannt zu haben scheint (vgl. Duchesne, Lib. pontif. I. p. 154, A. 1).

[2] Beiläufig bemerkt, ergiebt diese Beobachtung einen terminus a quo für das Glas (Einführung des Weihnachtsfestes in Rom ca. 354).

[3] Augustin, Sermo 314: Natalem Domini hesterna die celebravimus, Natalem servi hodie celebramus sed Natalem Domini celebravimus, quo nasci dignatus est; Natalém servi celebramus, quo coronatus . . .

[4] Unter Beziehung auf das, was S. 87 f. über Justus und Pastor bemerkt ist, möchte ich vermuten, dass auch die Einführung dieses spanischen Märtyrers in den Kreis der römischen Namen auf Bischof Damasus zurückgehe, eine unverächtliche Instanz für die spanische Herkunft dieses Mannes. Der durch Damasus angeregte Prudentius feiert Vincentius peri steph. V, vgl. IV, 77, 100. Augustin in Sermo 101. Bei Polem. Silvius ist sein Fest eines der 5 Märtyrerfeste, die dieser Kalender kennt.

[5] Vgl. Kraus, R. S., S. 333 ff. und die dort cit. patrist. Litt.

Die Marienbilder scheinen zunächst nur eine Begleiterscheinung der auffällig mit ihnen übereinstimmenden Agnesbilder gewesen zu sein. Agnes, die doppelt gekrönte Jungfrau und Märtyrerin, ist schon vor 336 (Cat. Lib.) gefeiert worden. Wohl noch in konstantinischer Zeit ist eine Basilika ihr zu Ehren errichtet worden [1].

Je mehr die mönchisch asketische Richtung erstarkte, um so höher stieg das Ansehen der Jungfrau und Asketin, die wie Maria und Thekla [2] ein unerreichtes Ideal weiblicher Tugend und Frömmigkeit war.

Haben die angeführten Gründe die Verwendung von G. an den Festtagen der römischen Hauptheiligen erwiesen, so wird auch für weniger bekannte, ja selbst für die mit unseren Quellen nicht mehr erreichbaren Namen eine ähnliche Verwendung als wahrscheinlich gelten dürfen.

Unsere G. repräsentieren den Anfang eines mit den Mitteln der Kunst geübten Heiligenkultes; sie sind bescheidene Anfänge von Heiligenbildern [3]. Darin liegt der allgemeinere kirchengeschichtliche Wert dieser Denkmäler. Noch einmal sei hier hervorgehoben, welche Bedeutung für unseren Kunstzweig ich der für die 2. Hälfte des 4. Jahrh.'s so typischen Persönlichkeit des Bischofs Damasus glaube zuschreiben zu müssen. Zu seiner Zeit beginnt die Massenproduktion. Die beliebten G. mögen ihm ein willkommenes Mittel gewesen sein, seiner Begeisterung und Verehrung für die gefeierten Namen der römischen Gemeinde, die er in der verschiedensten Weise bethätigt (archäologisch-restaurative Arbeiten: Herstellung der Gräber und Inschriften, Kirchenbau), wohl auch für die in Rom noch ungekannten Namen der fernen Heimat die weiteste Verbreitung, bis ins Tafelgeschirr des Hauses, zu geben.

[1] Liber pontif. ed. Duchesne I, S. 180 u. Anm. 80 auf S. 196 f.: L'église Sainte-Agnès et la region cimitériale qui l'environne ont tout droit à être considerée comme un des lieux constantiniens de Rome. Vgl. De Rossi, Musaici, fasc. III—IV.

[2] Vgl. die Vision des h. Martin bei Sulp. Sev., Dial. I, 13, 5 f. ed. Halm, S. 196.

[3] Nicht sanctus und Nimbus, nur der einfache Name stempeln sie dazu. Die Bilder reden nur für den eine deutliche Sprache, der aus den litterarischen Quellen heraus über die Entwickelung eines sogen. Christentumes zweiter Ordnung unterrichtet ist. — Ich begreife übrigens nicht, wie V. Schultze (Archäol. S. 362) schreiben kann: „Das Heiligenbild hat seine Feierlichkeit fast ganz verloren und ist zur Salonspielerei geworden." — In Paris sah ich bei Herrn Dr. W. Fröhner zwei aus Köln stammende G., die nur die Inschriften: SANTVS PETRVS und SANTVS PAVLVS tragen.

Schluss.

Der künstlerische Wert der G. ist recht gering. Nur in wenigen Beispielen überrascht uns eine elegante, der Formen sichere Hand. Meist wird der einfache, tüchtig geschulte Handwerker nach altem Rezept den Griffel geführt haben. Aber diese bescheidenen Kunstwerke zeigen aufs neue, wie gross das Bedürfnis nicht bloss der heidnischen, sondern auch der christl. Antike nach künstlerischer Verklärung der Alltagsdinge war. Welche bunte Bilderwelt ist auf diesen Trinkschalen an uns vorübergezogen! Wie deutlich können wir den Einfluss der grossen weltgeschichtlichen Veränderung verfolgen, die ungefähr den gleichen Zeitraum wie unsere G. umspannt! Aus der heidnischen wird allmählich eine christliche Gesellschaft (s. S. 48). Die bunte Mannigfaltigkeit der aus dem Leben entnommenen Stoffe verschwindet. Christliche Symbole und Bilder schmücken fortan das Hausgerät. Diese Bilder sind zunächst die bekannten, meist aus dem alten Testament geschöpften Szenen, an denen sich Auge und Hand der christlichen Künstler im Dunkel der Grabkammern, in den Werkstätten der Sarkophagbildhauer geübt hatte. Aber neue Bilder, einige biblisch-legendarische Szenen (S. 75 f.), vor allem aber die Heiligenbilder (S. 85 ff.), kommen hinzu und verraten deutlich den Wechsel der Stimmung in der christlichen Gemeinde. Ja sie spiegeln getreulich auch die bedenklichen Formen wieder, in denen die inhaltlich allmählich veränderte Frömmigkeit im Laufe des 4. Jahrh.'s sich zu äussern begann.

Verzeichnis der Goldgläser.

Aeltere Publikazionen werden nur dann angegeben, wenn Garr. ihre Abbildungen übernommen hat. Mit CJG wird auf Corpus Inscriptionum Graecarum vol. IV. 1877, mit CJL auf Corpus Inscriptionum Latinarum vol. XV, pars II, fasc. I (Instrumentum domesticum ed. H. Dressel, 1899), mit Kaibel auf Inscriptiones Graecae Siciliae et Italiae, 1890 verwiesen. Garr.'s Ortsangaben sind möglichst berichtigt oder mit einem ? versehen, wenn sich nichts Gewisses ermitteln liess. Ein ? an stelle der Ortsangabe bedeutet, dass das G. verschollen ist, ein * bei der Nummer, dass noch keine Abbildung vorliegt. Vat. Bibl. = Museo cristiano in der Vatikanischen Bibliothek in Rom. Mus. Kirch. = Museum Kircherianvm in Rom. Brit. Mus = Abteilung der britischen und mittelalterlichen Altertümer des Britischen Museums in London.

I. Inschriften.

A. Griechisch:

1. — V. 38, 11: Αρβακτι πτε. — ? (nicht Mus. Kirch.) CJG 8470b. Kaibel 2410, 5. — S. 8. 20. 81.
2. — V. 38, 3 (Buon. 24, 2): Ευοδι γλυκυτατε. — ? CJG 8508. Kaibel 2410, 7. — S. 10. 20. 83.
3. Abb. 8. S. 80: Ζησαις. Brit. Mus. Deckglas fehlt.

B. Lateinisch mit Eigennamen in alphabetischer Folge:

4. Bull. 1882, Tav. VII, 2: Ausoniorum. Vat. Bibl. CJL 7023. Med. mit blauem Grunde. — S. 11. 22.
5. — V. 38, 2: Cena Benanti et Claudiani. Qui se coronaberin(t) biban(t). Vat. Bibl. aus S. Callisto. CJL 7043. Im Kranze braune Farbe. — S. 9. 81.
6. — V. 38, 6: Edoni fr(ater cum) caris coiuge tua (p)ie zeses omnibu(s v)enet(ian)is (vit)a. Brit. Mus. Deckglas fehlt. CJL 7044. — S. 9. 80 ff.
7*. Nuovo Bull. 1897, S. 189: Faleri bibe. Aus S. Domitilla (wird in RS IV publiziert werden). — S. 11.
8*. L. Müller, Musée Thorvaldsen. IIIe partie. sect. I et II. 1847, p. 205 n. 26: Fragm. plat de verre incolore de deux couches entre lesquelles le mot (FA)VSTVS d'une félicitation et un ornement de fleurs sont incrustés avec de la feuille d'or. CJL 7061.
9*. (W. Frönner), Collection Aug. Dutuit 1897 n. 135: Florenti caplator. Rouen, Dutuit. „Verre blanc très épais, couvert d'une irisation nacrée. Fleuron. Diam. 0,061“.
10. — V. 38, 8 (Bold. 205, 30): Hilare semper gaudeas. ? CJL 7029. — S. 81.
11. — V. 38, 9a (9b 203, 9): Iunio supe(r)stiti vita. Paris, Bibl. nat. Cab. des méd. n. 5518. CJL 7030. — S. 78. 81 f.
12*. Fragment: Iustinianus perpetuo augustus. Rom, Campo santo. — S. 11. 22.

13. — V. 38, 5: Luci pie z(e)ses cum tu(is). Vat. Bibl. Blauer Grund. CJL 7032. — S. 80. 82.
14*. Bull. 1864, S. 40: Maxime dulcis. z. Mus. Vat. Greg. 1864 in Ostia gefunden. CJL 7033.
15. — V. 38, 4: Meliti dulcis anima. Vat. Bibl. 1732 in der Vigna des engl. Kollegiums gefunden. CJL 7034. — S. 82 f.
16. Collection Tyszkiewicz. Pl. VIII, 2: Omobone. Lyon, Mus. CJL 7035. — S. 11. 84.
17*. Collection H. Hoffmann, p. 60 n. 257: Panchario vita. CJL 7037.
18. RS III. Tav. 43/44 n. 4: Potita propina. Vat. Bibl. Aus S. Callisto. CJL 7039. — S. 11. 17 f. 81 f.
19. RS III. Tav. 17, 1: Robori $\overline{\text{pv}}$ vit(a)ti(bi). Vat. Bibl. Aus S. Callisto. CJL 7040. — S. 11. 19. 81 f.
20*. CJL 7064 (Notizie degli scavi 1889, S. 273): R ... Pu ... Ebi.l. „rep. ad Appiam mill. IV in fundo Lugariorum."
21*. CJL 7063: ... pop l'ani. Berlin, Dressel. „Rep. in Vinea Fornari ad viam Portuensem." Gelber Grund.
21ab*. Santus Paulus. Santus Petrus. Paris, Fröhner. Aus Köln. — S. 93. A. 2.

C. Lateinisch ohne Eigennamen.

22. Abb. 9a, b, S. 85: Anni boni. Brit. Mus.
23. Collection Dutuit (s. n. 9) n. 133. Pl. 120: Anni boni. Rouen, Dutuit CJL 7055.
24*. CJL 7057 (Not. d. sc. 1888, S. 740): Bonis bene. 1888 in Ostia gefunden.
25*. Nuovo Bull. 1897, S. 190: Agas bene. In S. Domitilla noch im Kalkbewurfe (wird in RS IV publiziert werden). — S. 11.
26*. CJL 7056: Bona vita. Paris, Fröhner.
27. — V. 38, 10: Vita tibi. Vat. Bibl. CJL 7060.
27a*. Nach de Rossi, RS III, p. 172 in Arles (cimitière des Alis camps) gefunden: Tibi vita. — S. 81.
28*. Vita. Brit. Mus. Kl. Med. mit grünem Grunde. — S. 81.
29*. (d)ie V pie zeses. Rom, Campo santo. Fragm. — S. 11.
30. — V. 38, 7: Dig(n)itas. Vat. Bibl. — S. 82.

II. Heidnisch-religiöse Darstellungen.

31. — V. 35, 2. Achilles und die Töchter des Lykomedes: Acillis. Pesaro, Mus. Olivieri. CJL 7016. — S. 9. 33. 81. 83.
32. 201, 5. V. 35, 7. Amor: Dulcis anima. Vat. Bibl. Bänder an Hals, Händen und Füssen von dunkelroter Farbe. CJL 7053. — S. 9. 33. 83.
33. — V. 35, 4. Amor und Psyche. Leg.: Anima dulcis fruamur nos sine bile zeses. Vat. Bibl. Blume rot. CJL 7050. — S. 9. 33. 81. 83.
34. — V. 39, 4 (Text 3) (Bold. 216, 3). Astraea oder Ceres. — ? — S. 8. 34.
35. — V. 35, 8 (Fabretti, Inscr. p. 537). Athene und Herkules. Leg.: Tici(h)abeas Hercule(m) Atenen ti(b)i propite (= propitios). — ? CJL 7042. — S. 8. 28 ff. 34. 39. 46.
36. Abb. 6, S. 77. Brustbild der Athene. Wien, Th. Graf.
37. — V. 36, 2. Fragment. Aurora? — ? (nicht Mus. Kirch.) — S. 8. 34.
38. 201, 6. V. 36, 6. Geflügelter Genius als Wettläufer: Gad anima dulcis. Vat. Bibl. CJL 7027. — S. 16. 35. 80. 82 f.
39. — V. 37, 11 (Bold. 216, 2). Zwei geflügelte Genien dem Hahnenkampfe zusehend: Pie zeses. — ? CJL 7054. — S. 8. 34. 80.

40*. Geflügelter Genius auf einen Schild gestützt. Brit. Mus. Aus Kreta. Dunkelroter Grund. — S. 77.

41. — V. 35, 5. Fragm. Zwei geflügelte Genien. Vat. Bibl. — S. 33.

42. — V. 42, 5 (Fabretti, Inscr. p. 539). Drei Grazien: Celasia Lecori Comasia piete zesete multis annis vivatis. — ? CJL 7028. Dressel behauptet gegen Garr. die Echtheit.

43. — V. 35, 6. Herkules: Ζησατο. Vat. Bibl. Fragm. CJG 8474. Kaibel 2410, 13. — S. 9. 20. 30. 32 f.

44. — V. 35, 3. Herkules einen Hirsch bezwingend. — (Garr.: Rom, Capobianco). Med. — S. 8. 33.

45. — V. 35, 10. Heros mit einem Tiere kämpfend. Brit. Mus. Med. Fragm. — S. 33.

46*. Aehnliche Szene. Berlin, Antiqu. Glas-Inv. n. 2153. Med. Blauer Grund. — S. 33.

47. — V. 33, 4. Drei Münzgöttinnen: Nugas vivas. Vat. Bibl. Rote Clavi. CJL 7059. — S. 10. 26 f. 34. 81.

48. — V. 36, 4. Serapis? Vat. Bibl. Med. — S. 33.

49. — V. 36, 3. Venus von zwei Amoretten bedient: (Par)tenope cum Faustina filia zeses. Vat. Bibl. Kranz silbern. CJL 7038. — S. 9. 34. 81 f.

50. — V. 36, 7. Raub der Proserpina oder Amazonenkampf? Fragm. Vat. Bibl. — S. 8. 34.

51. 170, 2 —. Kampfszene. Fragm. — (einst Rom, Garr.). Aus der Umgegend Roms. — S. 10. 34.

III. Profane Darstellungen.

A. Genreszenen.

52. — V. 34, 7. Zwei Faustkämpfer: Asellus Zenuarus C . . . Vat. Bibl. CJL 7018b. — S. 8. 35 f.

53. — V. 34, 8. Desgleichen: Asellus Zenuarus Costantius. Vat. Bibl. CJL 7018a. — S. 8. 35 f.

54. — V. 34, 6. Fragment ähnlicher Szene: . . E VIN . . Vat. Bibl. — S. 8. 33. 81.

55. 202. 1. V. 33, 1. Bold. 212, 3. Geldwechsler: Bis . andres . co . . . . saculu . . — ? 1718 in S. Callisto oder Pretestato gefunden. CJL 7021. — S. 9. 37.

56. Collection Tyskiewicz. Pl. VIII, 3. Gladiator: Stratonicae (= e) bene vicisti vade in Aurelia (= am); pie zeses. Brit. Mus. CJL 7041. — S. 81.

57. 200, 1. V. 32, 1. Häusliche Szene; Mutter und Knabe: Coca vivas parentibus tuis. Pesaro, Mus. Olivieri. CJL 7024. — S. 8. 38 f. 81 ff.

58. 201, 1. V. 31, 1. Desgleichen, Mutter mit Kind und Dienerin: Cum tuis Quiracet . . Vat. Bibl. Stark beschädigt; bei Garr. nach Bold. 202, 21 ergänzt. — S. 8. 38 f. 44. 81 f.

59. 203, 6. V. 37, 1. Hirtenszene: (B)ib(e) et propi(na . . . .)lis. Vat. Bibl. Hellgrüner Grund. Auftrag von dunkelrot. Tassenform an dem Eindrucke im Kalke, in dem der Rest noch sitzt, gut erkennbar. CJL 7049. — S. 8. 33. 80 f.

60*. Compte rendu de l'Académie des Inscr. IVe sér. T. XV. 1887, S. 212. Idyll aus dem Hirtenleben: Κονιλια Κατλεστινα (= Cornelia Caelestina) πιε ζησες. Rom, ungen. Priv. Samml. — S. 22.

61. 201, 4. V. 36, 1. Huldigungsszene: Anima dulcis; pie z. Vat. Bibl. Auftrag von rot, blau und grün. CJL 7051. — S. 9. 27 f. 40. 80. 83.

62. 203, 8. V. 37, 2. Jagdszene. Vat. Bibl. — S. 8. 33.
63. — V. 39, 6 (Bold. 205, 28). Kleiderhändler: Zeses. — ? — S. 8. 37. 81.
64. — V. 34, 1. Schauspieler: Invicta Rom(a) Iliorior(um = Iliorum) — Ilia. Capitolia. Vat. Bibl. Mantel dunkelrot. CJL 7015. — S. 8. 34 f.
65. 203, 1. V. 40, 1 (Buon 31). Schauspieler(?) als Flussgott und Nymphe von Genien umringt: ... ale(ti?)vi(n). CJL 7046: opinor: ... vivas v)ale(as) vin(cas). — ? — S. 9. 34. 81.
66. — V. 40, 2 (Buon. 30). Desgleichen: ... ris, vivas valeas vincas. 1698 in S. Agnese gefunden und bald zerbrochen. CJL 7045, wo Dressel gegen Garr. die Echtheit verficht.
67. — V. 34, 5 Tierbändiger. Bologna, Mus. — S. 35. 39.
68. — V. 34, 2. Viergespann: Calit ... talus Paris, Zealinska. CJL 7020. — S. 10. 27. 35.
69. — V. 34, 4 (Fabretti, Inscr. p. 537). Desgleichen: Niceforus. Aeropetes. Leaeni nica. Botrocales. Enacciatus. — ? CJL 7031. — S. 9. 27. 35. 56. 81.
70. — V. 34, 3. Degleichen. Fragm. Würzburg, Univ.-Samml. (Urlichs, Verz. d. Ant.-Samml. d. Univ. W. 2. Heft, S. 41 n. 72.). — S. 35.
71. 202, 2. V. 33, 2 (Marangoni, Cose gentilesche, p. 27). Weinschank: Avianon vivas. — ? CJL 7022. — S. 9. 37. 81 f.

B. Porträts.

1. Männliche Einzelporträts.

a) Mit Eigennamen:

72. 200, 4. V. 32, 4: Amachi dulcis vivas cum caris tuis. Brit. Mus. Deckglas fehlt, arg beschädigt. — S. 10. 12. 81. 82. 83.
73. Coll. Tyskiewicz. Pl. VIII, 1: Anatoli gaudeas. — S. 40 f. 81.
74. 195, 10. V. 26, 10: Asaeculare Benedicte pie z. Vat. Bibl. — S. 8. 11. 12. 42 f. 80. 82.
75. 202, 3. V. 33, 3: Dedali. ispes tua ... pie. zeses. Schiffsbaumeister Vat. Bibl. CJL 7025. — S. 9. 33 f. 36 f. 41. 80. 82.
76. Armellini, Gli studi in Italia 1878, S. 178: Eusebi. anima dulcis. Vat. Bibl. 1878 in S. Callisto gefunden. Blauer Grund. — S. 41.
77. Abb. 1, S. 44: Eu ... vive. vivas. pie. zeses. Brit. Mus. — S. 41. 43.
78. 188, 3. V. 41, 4 (Bold. 60): Liber nica. Wagenlenker. — ? — S. 8. 12. 23. 55 f. 81. 85.
79. 195, 7. V. 26, 7: Pelori·pie zeze ... s. — ? (nicht Vat. Bibl. Perret. Cab. de Mr. Chalandon).
80. 202, 6. V. 39, 5 (nach einer Zeichn. im deutschen arch. Inst. in Rom): Sabine. vivas. — ? — S. 8. 12. 43. 82.
81. 195, 1. V. 26, 1: Serbule. pi(e zeses hil) ares. omnes. Vat. Bibl. — S. 9. 12. 43. 80. 81 ff.
82. 197, 8. V. 28, 7. Fragment: .... (g)ai(?) (viva(s). Paris, Bibl. nat. Cab. des méd. — S. 81.

b) Mit Inschrift ohne Eigennamen:

83. 202, 4. — (Bull. 1874, Tav. X): Semper im pace gaude. In S. Agnese im Kalkbewurfe. — S. 41. 81.
84. 195, 3. V. 26, 3: Cum tuis pie zeses. — ? (nicht Vat. Bibl.). — S. 8. 12. 18. 43. 45. 80. 82 f.

85. 171, 1. V. 1, 1: zeses. Portr. im Centrum, auf dem Rande biblischer Zyklus. (Rom, Mus. Kirch? nicht sicher erkennbar). 1715 in S. Callisto gefunden. — S. 8. 16. 17. 43. 44 f. 47. 68. 72 f. 75 f. 81.
86. — V. 36, 5. Gr. Fragm. (Vi)vas multis annis pie . zeses. Vat. Bibl. CJL 7048. — S. 33 f. 81. 84.
87*. Katal. d. bayr. Nat.-Mus. Bd. IV. 1892, S. 159 n. 1200b. München, Nat.-Mus. Med. mit blauem Grunde und fragment. Goldschrift.

c) Ohne Inschrift:

88. 195, 9. V. 26, 9. Vat. Bibl. — S. 10. 12. 43.
89*. Vollfigur mit einer Art Merkurstab auf der l. Schulter. Randverzierung Dreieckmuster. Schwer erkennbar. Vat. Bibl. — S. 43.
90. 186, 3. V. 17, 3. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 12. 41.
91. 189, 5. V. 20, 5. Brit. Mus. Med. mit dunkelrotem Grunde. — S. 10. 12. 41.
92. 195, 5. V. 26, 5. Vat. Bibl. Med. — S. 10. 12. 41.
93*. Katal. d. bayr. Nat.-Mus. Bd. IV. 1892, S. 159 n. 1200c. München, Nat.-Mus. Med. mit bärtigem Kopf.
94. — V. 26, 4. Fragm. Paris, Louvre. Blauer Grund. — S. 12.
95*. Notice sur le musée Dodwell. Rome 1837, p. 44 n. 27: „Due ritratti di faccia .... sopra due simili ma piccoli pezzi; l'uno ne mostra i caratteri TOX e fondo turchino".
95a*. Portr. m. Gold auf hellblaue Glaspaste gemalt. Vat. Bibl.

2. Weibliche Einzelporträts.

a) Mit Eigennamen:

96. 195, 8. V. 26, 8: Saluti pie zeses cum Donata. Vat. Bibl. Blaue Farbe um die Figur. — S. 9. 12. 44 f. 80. 82. 84.
97. 195, 2. V. 26, 2: Quartina d(ulcis vita). Bologna, Mus. dell' inst. Med. — S. 8. 12. 44. 81 f.
98. 195, 6. V. 26, 6: ... eiiane . viv(as). Vat. Bibl. — S. 8. 12. 44 f. 81 f. 84.

b) Mit Inschrift ohne Eigennamen:

99*. Collection A. Dutuit 1879, p. 68 n. 138. Fragm. „Buste de femme de face, avec la coiffure des impératrices du IIIe siècle. A sa droite l'inscription hybride ZHCAIC ANIMA BONA . . en deux lignes. Le commencement de la légende, à la gauche du buste a disparu.
100. 200, 5. — Bi(b)as pa(re)n(t)ib(us t)uis v(ir)o tuo. Brit. Mus. Schwer erkennbar. — S. 12. 44. 81. 84.
101. 200, 7. V. 32, 7. Fragm. .... ses. — ? (Garr.: Rom, Cabobianco).

c) Ohne Inschrift:

102. Abb. 2, S. 44. Krakau, Mus. Czartoryski. Med. mit blauem Grunde. — S. 44.

3. Ehepaar- und Familienbilder.

a) Mit Eigennamen:

103. 199, 2. V. 30, 2. Amada . Habas . Mara . Germanus . vivas. Vat. Bibl. — S. 9. 12. 43 ff. 81 f.
104. Bull. 1880. Tav. V, 1, S. 104 ff. Balcri . Balentina . Pergamia . zeses. Petersburg, Erem. Aus den röm. Katakomben. — S. 12. 81 f.

105. 200, 2. V. 32, 2: Bulculus Omobone Benerosa pie zeses. — ? (nicht Mus. Kirch.) — S. 10. 38 f. 80. 82.

106. 199, 1. V. 30, 1: Caritosa Venanti vivatis in deo. Paris, Zealinska. — S. 9. 12 f. 43 ff. 46. 81 f.

107. 199, 6. V. 30, 6: Eufine Respecta vivatis in Deo. zeses. — ? (nicht Vat. Bibl.) — S. 9. 12 f. 44 f. 46. 81 f.

108. 188, 7. V. 19, 7: Ehepaar im Centrum, auf dem Rande Heiligenfiguren. Festa. Fitdelis. Florenz, Mus. arch. — S. 8. 15 f. 19. 45. 47 f. 51. 59. 85. 90.

109. 197, 3. V. 28, 3: Fragm. Iba bi(ba)s (c)um Praeiecta. Paris, Bibl. nat. Cab. des méd. — S. 9. 12 f. 44 f. 82.

110. 198, 1. V. 29, 1. Iucunde Curace zeses. Paris, Bibl. nat. Cab. des méd. Auftrag von rot und grün. — S. 8. 12 f. 44 f. 47. 81 f.

111. 195, 12. V. 26, 12: Martura. Epectete. vivatis. — ? (nicht Vat. Bibl. — S. 8. 12 f. 23. 42 f. 44 ff. 81 ff.

112. 197, 5. V. 28, 5: Maxima. vivas. cum Dextro. Vat. Bibl. — S. 8. 12 f. 44 f. 81 f.

113. — V. 35, 1: Orfitus et Costantia in nomine Herculis acerentino felices bibatis. Brit. Mus. CJL 7036. — S. 9. 13. 28 f. 44 f. 53. 81 f.

114. 196, 2. V. 27, 2: Paline Gazosa pie (ze)ses. Vat. Bibl. — S. 10. 12 f. 41. 44 f. 80. 82.

115. 199, 5. V. 30, 5: Pelete vivas parentibus tuis. Vat. Bibl. — S. 9. 12 f. 44 f. 81 ff.

116. 198, 4. V. 29, 4: Pompeiane Teodora vibatis. Brit. Mus. — S. 12 f. 23. 44 ff. 81 f.

117. 201, 2. V. 31, 2: Rogate Julia Letania. Avignon, Mus. — S. 12. 41. 45. 82.

118. 197, 4. V. 28, 4 (Bianchini ad Anast. bibl. II, 247): Di(gnitas amic)orum Romane pie zeses cum tua .... ne. Neben der Apostelfigur r. oben Paulus. — ? Am 27. 4. 1723 in S. Callisto gefunden. — S. 9. 12 f. 44 ff. 48. 59. 71. 80. 82.

119. 198, 5. V. 29, 5: Sebere Cosmas Lea zeses. Brit. Mus. — S. 9. 12 f. 23. 44 ff. 81 f.

120. 198, 3. V. 29, 3: Sirtea Lucifer vivas cum tuis feliciter zeses. ? (nicht Vat. Bibl.). — S. 9. 12 f. 44 f. 47. 81 f.

121. Th. de Murr, Memorabilia bibl. public. Norimberg. etc. Pars II. 1788, Tab. XIV. Terentia Faustina vivatis in ☧. — ? — S. 46.

122. 197, 1. V. 28, 1: Vincenti vivas cum S .... ia. Vat. Bibl. Auftrag von dunkelrot. — S. 10. 12. 43. 45. 81 f.

123. Bull. 1884—85, Tav. III, 1, S. 53. Coll. A. Dutuit 1897, Pl. 119, n. 131. Fragm. Ehepaar zwischen bibl. Szene auf dem Rande. Im Centr. Inschrift (nach Fröhner ergänzt): Ursi(ane) Aeg(le) Maxi(me) pie (zes)e(te). Rouen, Dutuit. — S. 11. 46 ff. 60. 81 f.

124. 201, 3. V. 31, 3: Fragm. .... (coi)uge tua et Fortunio filio tuo Brit. Mus. Deckglas fehlt. Mantel silbern; Auftrag von rot. Auf einem von Garr. nicht publizierten Fragm. Kopf und Oberkörper des Knaben. — S. 9. 14. 33 f. 38. 81 f.

125. 197, 6. V. 28, 6: .... ne Tzucinus bibite. Brit. Mus. — S. 8. 12 f. 44 f. 81 f.

b) Mit Inschrift ohne Eigennamen:

126. 171, 2. V. 1, 2: Ehepaar im Centr. Pie zeses. Auf dem Rande biblischer Zyklus. — ? (einst Catania, Recupero). — S. 8. 16 f. 47. 60 f. 64. 72 ff. 76. 81.

127. 196, 4. V. 27, 4: Pie zesus (= zeses). Vat. Bibl. — S. 8. 12 f. 24. 44 f. 47. 80.

128. 196, 5. V. 27, 5: Pie. zeses. Vat. Bibl. — S. 9. 12 f. 44 f. 80.
129. 196, 7. V. 27, 7: Pie zeses. — ? (nicht Vat. Bibl.). — S. 9. 12 f. 18. 44 f. 46. 53. 80.
130*. Sehr ähnlich dem vorigen in achteckigem Rahmen. Vat. Bibl.
131. 197, 2. V. 28, 2: Pie zeses. Vat. Bibl. — S. 9 f. 12. 41. 44 f. 80 f.
132*. Garr. Vetri², S. 158: Pie zeses. Wien, k. k. Hofmuseum.
133. 199, 3. V. 30, 3: Pie zesis (= zeses). Vat. Bibl. — S. 9. 12 f. 44 f.
134. 199, 4. V. 30, 4: Pie zeses. Florenz, Mus. arch. — S. 8. 12 f. 43 ff. 80.
135. — V. 31, 4 (Buon. 23, 1): Fragment. Pie (zeses) — ? — S. 9. 12. 45. 81.
136. 198, 2. V. 29, 2: (D)uleis anima vivas. Vat. Bibl. — S. 9. 12 f. 18. 44 f. 47. 81. 83.
137. Abb. 3, S. 47: Duleis anima vivas. Brit. Mus. — S. 47.
138. 195, 11. V. 26, 11: Vivatis in Deo. — ? (nicht Mus. Kirch.). — S. 8. 12 f. 42 ff. 45 f. 81. 83.
139. 194, 3. V. 25, 3: Dignitas (= dignitas) amic(orum). — ? (Garr. Vetri²: Rom, Capobianco.) Auftrag von rot und grün. — S. 8. 12 f. 23. 42. 44 f. 82.
140. 200, 3. V. 32, 3: ... cum om)n(i)bus vestris. p. z. Vat. Bibl. Blauer Grund. — S. 9. 12 f. 42. 44 f. 80. 82.
141. Armellini, Il cimitero di S. Agnese. 1880, Tav. IX, 2. Fragm. Ehepaar und Knabe ... e(?)on ..

c) Ohne Inschrift:

142. 196, 1. V. 27, 1. Vat. Bibl. — S. 9. 12. 13. 44 ff.
143. 196, 3. V. 27, 3 (Bold. 202, 26). — ? — S. 8. 12. 44.
144. 196, 6. V. 27, 6. Vat. Bibl. — S. 9. 12. 44 f.
145. — 32, 5. Fragm. Brit. Mus. — S. 9. 12.
146. 200, 6. V. 32, 6: Fragm. — ? (nicht Vat. Bibl.). — S. 10. 12. 44.
147. RQS VI. 1892, Taf. III, 5. Fragm. Rom, Campo santo. — S. 81.

C. Tierbilder.

148. — V. 37, 10: Esel. Asinus. Vat. Bibl. Nach Buon. p. 71 November 1688 in S. Ponziano gefunden. — S. 9. 11.
149. — V. 37, 5: Hirschkopf. Florenz, Mus. arch. Med. — S. 8. 11. 33.
150. 203, 2: Leopardenkopf. — ? (Garr.: Rom, Capobianco). Med. — S. 11.
151. 203, 6. V. 37, 6 (im Gegensinne): Löwe. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 10 f. 33. 67.
152. — V. 37, 3: Löwe. — ? (Garr.: Rom, Depoletti). Med. — S. 8. 11.
153*. Catal. de la coll. Al. Castellani, p. 23, n. 214: Lion retournant la tête. Med.
154. 203, 3. V. 37, 9: Löwenkopf. Vat. Bibl. Med. mit grünem Grunde. — S. 8. 11.
155. 203, 4. V. 37, 8: Pantherkopf. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 10 f.
156. — 37, 4: Steinbock. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 11. 33.
157. B.Jb. Heft 81 (1886), Taf. II, 37: Taube. Köln, F. Merkens. Angeblich zwei Stunden von Euskirchen an der Zülpich-Trierer Römerstrasse gefunden. — S. 11. 61.
158. — V. 37, 7: Desgleichen. Vat. Bibl. Med. — S. 10 f. 61.

IV. Jüdisch-Religiöses (vgl. n. 493).

159. Bull. 1882, Tav. VII, 1. Archives de l'orient latin. Tom. II, 2, 1883 (farbig). Ansicht des jerusalemischen Tempelbezirks. Οικος ιρη(νη)ς λαβε Ευλογια(ν? s. n. 163) (μετα των) σω(ν π)αντων. Vat. Bibl. Aus

S. Pietro e Marcellino. Auftrag von rot, hell- und dunkelgrün. — S. 11. 21 f.

160*. RQS VIII. 1894, S. 142. Fragm. Aehnl., aber verkleinerte Darst. — ? Aus S. Ermete. — S. 11.

161. 490, 1. V. 5, 1: Jüdische Kultgegenstände. Anastasi pie zeses. Vat. Bibl. Auftrag von rot, hell- und dunkelgrün. — S. 9. 11. 16. 82.

162. 490, 2. V. 5, 2: Desgleichen. Pie zeses elares. Paris, Zealinska. Auftrag von rot und blau. — S. 11. 16. 54. 82.

163. 490, 2. V. 5, 3: Desgleichen. Fragm. ...ci bibas cum Eulogia conp(ari). — ? (nicht Rom, Bibl. vallicellana). — S. 9. 11. 16.

164. 490, 4. V. 5, 4: Desgleichen. Fragm. ... lu . pie . zeses. Brit. Mus. — S. 9. 11. 16.

165. 490, 6. V. 5, 6: Desgleichen. — ? (einst Rom, Mus. borg. d. Prop.). — S. 8. 11.

166. 490, 8. V. 5, 8: Der Leuchter mit den Löwen. Würzburg, Univ.-Samml. Verz. (s. o. n. 70), S. 11 n. 73. Med. Fragm. mit blauem Grunde. — S. 8. 11.

167. 490, 5. V. 5, 5: Horn. Vat. Bibl. Med. — S. 8. 11.

V. Christlich-Religiöses.

A. Biblische Szenen.

1. Altes Testament.

168. 172, 1. V. 2, 1: Adam und Eva. Krakau, Mus. Czartoryski. — S. 9. 60.

169. 172, 2. V. 2, 2: Desgleichen. Dig(nitas ami)corum pie (zeses). Vat. Bibl. — S. 9. 16. 60. 81 f.

170. 171, 6. — Adam. ? (einst Rom, Garr.). Med. — S. 8. 60.

171. 172, 3. V. 2, 3: Desgleichen. Brit. Mus. Med. mit blauem Grunde. — S. 10. 60.

172*. Bull. 1880, p. 64: Desgleichen. — ? Med. (einst in Metallfassung ?). — S. 60.

173. 171, 7. —: Eva. — ? (Garr. Rom, Capobianco). Med. — S. 60.

174. 172, 5. V. 2, 4: Desgleichen. — ? (nicht Brit. Mus.). Med. — S. 10. 60.

175. 172, 4. V. 2, 5: Schlange. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 60.

176. 172, 6. V. 2, 6: Desgleichen. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 10. 60.

177*. Desgleichen. Rom, Campo santo. Med. mit grünem Grunde.

178. 172, 7. V. 2, 7: Noah. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 10. 16. 61.

179. Bull. 1882, Tav. VIII, 1. 2. p. 135: Opfer Abrahams. (Ανιμα δ)ουλκις πιε ζησ(ης). Grosseto, Mus. 1880 bei Castiglione della Pescaia gefunden. — S. 21 f. 59. 61. 80 f. 83.

180. 172, 8. V. 2, 8: Desgleichen. Vat. Bibl. — S. 10. 49. 61. 63 f. 84.

181. 169, 4. —: Desgleichen. Florenz, Gherardesca. — S. 8. 16. 61.

182. 169, 5. —: Desgleichen. London, Wilshere. — S. 9. 16. 61.

183. RQS VI. 1892, Taf. II, 6: Desgleichen. Rom, Campo santo. Med. mit grünem Grunde. — S. 62.

184. 172, 11. V. 1, 8: Desgleichen. Fragm. Würzburg, Univ.-Samml. Verz. (s. o. n. 70) S. 41 n. 68.

185*. Bull. 1879, p. 135: Desgleichen. Anagni, monastero della Carità.

186. 173, 6 (Bull. 1872, Tav. IX, 4, p. 160 f.): Joseph (nach de Rossi. Rom, G. B. Milani). Med. — S. 8. 62.

187. 173, 7. V. 3, 3: Desgleichen. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 62.

188. 172, 9. V. 2, 10: Quellwunder. Brit. Mus. — S. 10. 63. 64. 81.
189. 179, 8. —: Desgleichen. Petrus. Vat. Bibl. — S. 8. 63.
190. 179, 9. V. 10, 9: Desgleichen. Petrus. Vat. Bibl. Auftrag von rot und grün. — S. 8. 63.
191. Bull. 1878, Tav. V, 1, p. 163: Desgleichen. — ? Aus Aquileia. — S. 63 f.
192. 173, 1. V. 3, 1: Desgleichen. Vat. Bibl. Med. mit grünem Grunde. — S. 8. 64.
193. 173, 2. —: Desgleichen. — ? — S. 8. 64.
194. 173, 3. V. 3, 2: Desgleichen. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 64.
195*. Bull. 1879, p. 135: Desgleichen. Anagni, monastero della Carità. Med.
196. 173, 4. V. 2, 11: Felsen. — ? (Garr.: Paris, Conte de L'Escalopier. Med. — S. 64.
197. 172, 10. V. 2, 9 (Olivieri, di alc. ant. erist. Tav. I, p. 6): Kundschafter. Pesaro, Mus. Olivieri. — S. 10. 64. 81. 83.
198*. Bull. 1881, p. 104 f.: Daniel zwischen den Löwen. ... e in Deo. L. v. via Aurelia, in der Villa Pamfili gefunden, von der Feuchtigkeit fast ganz verdorben.
199*. B. Jb. Heft 63, 1878, S. 103, Heft 71, 1881, S. 123. (Dort irrtüml. als Markus m. d. Löwen gedeutet.) Nach RE. I. S. 618 stellt das Fragm. Daniel und einen Löwen dar, dem der Erlöser die Hand auf den Kopf legt. Petersburg, Erem. 1876 bei S. Ursula in Köln gefunden.
200. 173, 11. V. 3, 7: Daniel allein. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 67.
201. 173, 12. V. 3, 12: Desgleichen. Brit. Mus. Med. mit blauem Grunde. — S. 10. 67.
202. 173, 13. V. 1, 7: Desgleichen. — ? (Garr. Vetri²: Rom, Defoletti.) — S. 8. 67.
203*. Desgleichen. Berlin, Antiqu. Glasinv. n. 2155. Med. mit blauem Grunde. — S. 67.
204*. Desgleichen, bekleidet. Berlin, Antiqu. Glasinv. n. 2156. Med. mit blauem Grunde. — S. 67.
205*. Bull. 1888—89, p. 74: Daniel „nella consueta maniera". — ?
206. 173, 14. V. 3, 13: Drachenvergiftung. Brit. Mus. — S. 10. 24. 54. 59. 67.
207. 173, 16. —: Daniel mit dem giftigen Kuchen. — ? (Garr.: Rom, Capobianco). Med. — S. 8. 67.
208. 174, 1. V. 4, 8: Desgleichen. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 9. 67.
209. 174, 2. V. 4, 10: Desgleichen. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 10. 67.
210. 174, 3. V. 4, 7: Desgleichen. (Garr.: Arles, Gaudion). Med. — S. 8. 67.
211. 174, 4. V. 4, 9: Desgleichen. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde in Metallfassung mit Oese; 1766 in S. Priscilla gefunden. — S. 8. 67 f.
212. 174, 5. V. 4, 11: Desgleichen. Brit. Mus. Med. mit blauem Grunde. — S. 10. 67.
213. 174, 6. — (Bosio 509, VIII): Desgleichen. — ? Med. — S. 18. 67. 81.
214. 174, 7. — (Bosio 509, X): Desgleichen. — ? Med. — S. 18. 67.
215. 173, 15. —: Drache allein.? (Garr.: Rom, Capobianco). Med. — S. 8. 67
216*. Bull. 1879, p. 135: Die 3 Jünglinge im Feuer. — ? (einst in Anagni, monastero della Carità).
217. 173, 17. V. 3, 8: } Einer der Drei. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. —
218. 173, 18. V. 3, 9: } S. 8. 68.
219. 173, 20. V. 3, 11: }
220. 173, 19. V. 3, 10: Desgleichen. Brit. Mus. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 68.

221*. Desgleichen. Neapel, Mus. Med. mit grünem Grunde. — S. 68.
222. 173, 8. V. 3, 4: Tobias. — ? (nicht Rom, Mus. Kirch.) Med. — S. 8. 68.
223. 173, 9. V. 3, 5: } Desgleichen. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. —
224. 173, 10. V. 3, 6: } S. 8. 68.
225. 175, 10. V. 6, 10: }
226. 174, 8. V. 4, 1: Jonas vom Meertier verschlungen. Zeses. Paris, Louvre. Auftrag von blau. — S. 8. 69.
227. 174, 10. V. 16, 2: Schiff mit 6 Insassen. — ? (Garr.: Le Blant). — S. 8. 69.
228. 174, 11. V. 4, 2: Das den Jonas verschlingende Meertier. Brit. Mus. Med. mit grünem Grunde. — S. 8. 11. 69.
229. 174, 9. V. 4, 5: Jonas ruhend. Vat. Bibl. — S. 8. 69.
230. 174, 13. V. 4, 6. Vat. Bibl. } Degleichen. Med. mit blauem Grunde. —
231. 174, 15. V. 4, 4. Brit. Mus. } S. 69.
232. 174, 14. V. 1, 5: Jonas durch einen Fisch ersetzt. — ? (einst Rom, Garr.). — S. 8. 69.
233. 174, 12. V. 4, 3: Jonas (?) Vat. Bibl. Med. mit grünem Grunde. — S. 8. 70.

2. Neues Testament.

234. 175, 1. V. 6, 1: Guter Hirt. Ρουφε πιε ζησαις μετα των σων παν(των) βοιυ (= βιου). Vat. Bibl. Schwer erkennbar. 1716 in S. Agnese gefunden. CJG 8982, Kaibel 2410, 8. — S. 9. 21. 59. 71. 80 ff.
235. 175, 3. V. 6, 3: } Desgleichen. Florenz, Mus. arch. — S. 8. 9. 71.
236. 175, 6. V. 6, 6: }
237. 175, 5. V. 6, 5: Desgleichen. Vat. Bibl. — S. 9. 16. 71.
238. 175, 9. V. 6, 9: Desgleichen. Dignitas (= dignitas) amicorum vivas cum tuis feliciter. Vat. Bibl. Auftrag von schwarzbraun. — S. 9. 71. 81 f.
239. 175, 7. V. 6, 7 (Buon. 5, 1): Desgleichen. Concordi bibas in pace dei.? — S. 10. 71. 81. 82.
240. 171, 5. V. 1, 6: Desgleichen. Fragm. mit Portr. . . . . es bene . . . Vat. Bibl. — S. 8. 9. 71.
241. 175, 8. V. 6, 8: Desgleichen. Fragm. Teilweis noch Mus. Kirch. Auftrag von rot. — S. 71.
242. 175, 4. V. 6, 4: Desgleichen. Fragm. Florenz, Mus. arch. — S. 8. 71.
243. 174, 2a, b. V. 6, 2a, b: Desgleichen. Fragm. a) . . . pace . . b) . . se . . Nur a ist noch im Mus. Kirch. — S. 9. 71. 81.
244. Abb. 5, S. 72: Zwei Magier. Grossenhain, Zschille. Med. mit blauem Grunde. — S. 67. 72.
245*. Bull. 1879, p. 135: Magier oder Daniel wie in n. 207 ff. — ? Einst in Anagni, monastero della Carità.
246. 176, 11. V. 7, 1: Weinverwandlung. Vat. Bibl. — S. 10. 16. 72.
247. 176, 2. V. 7, 2: Desgleichen. Dignitas amicorum vivas im pace dei zeses. Pesaro, Mus. Olivieri. — S. 8. 16. 53. 72. 81 f.
248. 176, 3. V. 7, 3: Desgleichen. Vat. Bibl. Med. mit grünem Grunde. — S. 8. 72.
249. 176, 4. V. 7, 4: Desgleichen. — ? (nicht Vat. Bibl.). Med. — S. 8. 72.
250. 176, 5. V. 7, 5: Desgleichen. —? (Garr.: Paris, L. Fould). Med. — S. 8. 72.
251*. Bull. 1880, p. 89: Desgleichen. — ? Med.
252. 177, 1. V. 8, 1. Doppelszene: Weinverwandlung und Lazarus' Erweckung. Vat. Bibl. — S. 9. 16. 72. 74.
253. 176, 6. V. 7, 16: Brotvermehrung. Vat. Bibl. — S. 10. 23. 49. 73.
254. 176, 6. V. 7, 17 (Bold. 205, 34): Desgleichen. — ? — S. 8. 16. 24. 59. 73.
255. 170, 3. —: Desgleichen. Verona, Mus. — S. 9. 11. 73. 81.
256. 177, 2. V. 8, 2 (Buon. IX, 1): Heilung des Gichtbrüchigen. — ? — S. 10. 16. 24. 59. 73.

257. 177, 4. V. 8, 4: Der Gichtbrüchige allein. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 73.
258. 177, 3. V. 8, 3: Desgleichen. — ? (nicht Vat. Bibl.). — S. 1. 73. 81.
259. 177, 5. V. 8, 5: Auferweckung des Lazarus (s. n. 251) Zesus (= Jesus) Cristus. Vat. Bibl. Schwarzer Grund, der in Streifen am Gewande des Herrn zum Vorschein kommt. Mumie, mit Ausn. d. Kopfes silbern. — S. 8. 54. 74.
260. 177, 6. V. 8, 6: Desgleichen. Pie zeses. Florenz, Mus. arch. — S. 9. 53. 74.
261. 177, 7. V. 8, 7: Desgleichen. Vat. Bibl. — S. 10. 24. 59. 74.
262. 177, 8. V. 8, 8: Desgleichen. Vat. Bibl. — S. 8. 16. 55. 74.
263. 178, 3. V. 9, 3: Desgleichen. Vat. Bibl. Med. mit grünem Grunde. — S. 8. 74.
264. 178, 4. V. 9, 4: Grab mit Mumie. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 74.
265. 178, 5. V. 9, 5: Desgleichen. Brit. Mus. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 74.
266*. Coll. A. Dutuit 1879, p. 68 n. 140: Desgleichen. Med. mit blauem Grunde.
267. 177, 9. —: Maria, des Lazarus Schwester (?) — ? (einst Rom, Garr.) In Castel Gandolfo gefunden. Med. — S. 12. 20. 74.
268. 178, 1. V. 9, 1: Desgleichen. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 12. 74.
269. 178, 2. V. 9, 2: Desgleichen. Brit. Mus. Med. mit grünem Grunde. — S. 8. 12. 74.
270. 180, 6. V. 19, 8: Gesetzesübergabe. Pie z .. Dominus .. Jerusale(m) Jordanes. Beele. Vat. Bibl. — S. 8. 13. 59. 74 f.
271. 176, 8. V. 7, 6: Christus mit Stab. Brit. Mus. Med. mit blauem Grunde. — S. 10. 64.
272. 176, 9. V. 7, 7: Desgleichen. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 10. 64.
273. 176, 10. V. 7, 8: Desgleichen. Brit. Mus. Med. mit blauem Grunde und geschliffenem Rande. — S. 10. 64.
274. 176, 11. V. 7, 9: Desgleichen. Paris, Louvre. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 64.
275. 176, 12. V. 7, 10: Desgleichen. Florenz, Mus. arch. — S. 10. 64.
276. 176, 13. V. 7, 11: Desgleichen. Paris, Louvre. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 64.
277. 176, 14. V. 7, 12: } Desgleichen. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. —
278. 176, 15. V. 7, 13: } S. 8. 10. 64.
279. 176, 16. V. 7, 14: }
280. 173, 5 (Bosio 509, IX): Desgleichen. In S. Priscilla gefunden. — S. 18. 64.
281. Bull. 1891, p. 124: Desgleichen. In einem Grabe an der via Portuensis gefunden, nach England verkauft. Med. in Metallring mit Oese. — S. 64.
282. RQS VI. 1892, Taf. II, 5 } Desgleichen. Rom, Campo santo. Med. mit
283*. Fragm. } blauem Grunde. — S. 10. 64.
284. B. Jb. Heft 63, 1878, Taf. IV, 6: Desgleichen. Bonn, Prov.-Mus.
285*. Catal. dell. coll. Scalambrini. 1888, p. 95 n. 1009: Desgleichen. Med. mit grünem Grunde.
286*. Desgleichen. Berlin, Antiqu. Glasinv. n. 2154. Med. mit blauem Grunde.
287. 178, 9. V. 9, 9: Weibliche Orans. Vgl. n. 267 ff. Florenz, Mus. arch. Med. — S. 8. 11. 70.
288. 178, 12. —: Desgleichen. — ? (einst Garr.). In Rom im Garten von S. Eusebio gefunden. Med. — S. 8. 11 f. 70.
289*. Desgleichen. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde.
290*. Bull. 1886, p. 11: Desgleichen. — ? Aus S. Felicita.

3. Biblische Zyklen (s. im Text S. 76).
(Vgl. n. 85. 126.)

291. 169, 1. (B. Jb. Heft 42. 1867, Taf. V): . . . ec . . vici . . . Brit. Mus. In Köln bei S. Ursula gefunden. Ohne Deckglas. Die Farben haben infolge der fortschreitenden Irisierung den einstigen Glanz fast verloren. — S. 2. 16. 66 ff. 69 ff. 73 ff. 76. 83.

292. 170, 1 (B. Jb. Heft 36. 1864, Taf. III.). Brit. Mus. In Köln bei S. Severin gefunden. Med. mit blauem und grünem Grunde in starkgewölbter, heller Schale. — S. 2. 8. 60 f. 64. 67 ff. 70. 76.

293. 171, 3. V. 1, 3: Im Centr. Petrus und Paulus mit ihren Namen. Leg.: Dignitas amicorum vivat(is felic)ite(r in pa)ce dei ze(ses). — ? (einst Catania, Recupero; nach Kraus, RS. S. 333 in London, Wilshere). — S. 9. 16 f. 23. 51. 59. 61. 64 f. 68. 70. 76. 81 f.

294. 171, 4. V. 1, 4: Rom, Mus. Kirch. (nur noch winzige Fragm.). — S. 16. 60 f. 67. 69. 76.

295. B. JB. Heft 63. 1878, Taf. IV, 1—4. — ? In einem Grabe 1847 in Neuss gefunden. Kästchen mit Goldglaswänden. Deckel: Christus als Lehrer oder Gesetzgeber zwischen Petrus und Paulus. Vorderseite: Hiobszene (Iob blastema) zwischen Hippolyt (Ippslits) und Sustus, Rückseite: Quellwunder (Petrus) und ?, Schmalseite: (Adam und) Eva. — S. 2. 55. 61. 63. 70 f. 76. 85.

B. Christusbild und Monogramm.

296. 186, 8. V. 17, 6 (Aringhi, ed. Rom. II, 689. ed. Paris. II, 377): Cristus. — ? — S. 9. 12. 24. 59.

297. 187, 1. V. 18, 1: Cristus. Mit 4 namenlosen Eckfiguren. Brit. Mus. — S. 10. 15. 58.

298. 202, 7. V. 39, 1 (Bold. 194, 4) Monogr. mit A und ω. — ? Aus S. Callisto. S. 8. 11. 23.

299. Abb. 7, S. 79: Monogr. Wien, Th. Graf. Aus Aegypten. — S. 78 ff.

C. Apostel, Heilige u. a. in Rom gefeierte Namen.

1. Christus mit andern vereinigt.

300. 187, 2. V. 18, 2: Fragm. Im Centr. Cristus. Die Namen der 6 Randfiguren sind weggebrochen. Brit. Mus. Drei Glasschichten. — S. 8. 15 f. 51. 58 f.

301. 189, 3. V. 20, 3: Cristus . Istefanus. Leg.: Dignitas amicorum vivas cum tuis feliciter. Vat. Bibl. — S. 9. 12 f. 24. 54. 59. 81 f. 91.

302. 185, 7. V. 16, 7: Pausus (Paulus) Critsus (Cristus). Bologna, Mus. — S. 10. 12 f. 49.

303. 185, 5. V. 16, 5: Christus (ohne Namen) zwischen Petrus und Paulus. — ? (nicht Vat. Bibl.). Aus S. Callisto. — S. 8. 13. 24. 50. 59.

304. 191, 6. V. 22, 6: Cristus Agnes Laurentius. Pesaro, Mus. Olivieri. — S. 8. 13. 54. 58. 85.

305. 186, 2. V. 17, 2: Pie zeses. Paulus Sustus Laurenteus Ippolitus Cristus Timoteus. Brit. Mus. — S. 8. 14. 51. 59. 81. 85. 90.

306. 187, 4. V. 18, 4. Vgl. n. 270: Cristus, Petrus (Paulus) Timoteus Sustus Simon Florus . . (2 weitere Namen fehlen). London, Wilshere. — S. 8. 16. 31. 53. 58. 85 f.

307. 192, 4. V. 23, 4 (Bold. 205, 33): Julius Castus Zesus (Jesus). — ? — S. 13. 24. 55. 85.
308. 192, 7. V. 23, 7: Julius Electus Zesus (Jesus). Vat. Bibl. — S. 9. 13. 24. 55. 85.
309. 185, 3. Vetri[1] 25, 4 (Bold. 208, 35): Fragm. Zesus (Jesus) Cristus. — ? S. 12. 13.
310. 186, 9. V. 17, 9: Fragm. C . . . us — Pa . . ulia. Im Mus. Kirch. nur noch teilweis erhalten. — S. 15. 51. 59.
311. 169, 3. —: Fragm. Cris(tus). — . . . us Sustus. London, Wiltshere. — S. 8. 15. 59. 85.
312. 186, 8. V. 17, 8: Fragm. C(ristus) . . . Mus. Kirch. Auftrag von rot. — S. 15.
313. 188, 4. V. 19, 4 (Text 5): Christus und 12 Apostel ohne Namen). Parma, Mus. — S. 8. 15 f. 58. 81 f.

2. Petrus.

314. 169, 6 (Bull. 1868, p. 25 n. 4): Florenz, Gherardesca. — S. 9. 12. 52.
315. 183, 3. V. 14, 3: Vat. Bibl. Med. mit braunem Grunde. Rahmen silbern. — S. 10. 12. 51.
316. 179, 1. V. 10, 1: Fragm. Petrus proteg(e) Brit. Mus. Drei Glasschichten, der Goldbelag über der untersten. — S. 9. 12. 52.
317. 179, 5. V. 10, 5: Fragm. Florenz, Mus. arch. — S. 12. 51.
318. 185, 2. V. 16, 2: Fragm. Petr(us). R. von ihm eine weibl. Gestalt. Brit. Mus. — S. 8. 12. 54.

3. Paulus.

319. 179, 7. V. 10, 7: Vat. Bibl. — S. 8. 12. 52.
320. 183, 5. V. 14, 5: Brit. Mus. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 12. 51.
321. 183, 7. V. 14, 6: Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 8. 12. 52.
322. 194, 7. V. 25, 7: Mit 4 Eckbildern ohne Namen. Vat. Bibl. — S. 10. 14. 51.

4. Petrus und Paulus (mit Namen).

(Vgl. n. 270. 293. 302. 438. 453.)

323. 179, 2. V. 10, 2: } Vat. Bibl. — S. 9. 12 f. 52.
324. 179, 4. V. 10, 4: }
325. 179, 6. V. 10, 6: }
326. 180, 1. V. 11, 1 (Buon. 15, 2). — ? — S. 9. 12 f. 23. 50.
327. 180, 3. V. 11, 3 (Bold. 194, 2) — ? Aus S. Callisto. — S. 8. 12 f. 23. 50.
328. 180, 5. V. 11, 5: Vat. Bibl. — S. 10. 12 f. 50.
329. 180, 8. V. 11, 8: Vat. Bibl. — S. 9. 12 f. 50 f.
330. 181, 1. V. 12, 1: Mit bekränzendem Cristus. Leg.: . . . . vivas) cum tuis feliciter zeses. Vat. Bibl. — S. 9. 12 f. 52. 81 f.
331. 181, 2. V. 12, 2 (Buon. 15, 1): Desgleichen. Chr. ohne Namen. Leg.: Dignitas amicorum pie zeses cum tuis omnibus bibe et propina. — ? (nicht Vat. Bibl.). — S. 9. 12 f. 23 f. 52 f. 81 f.
332. 181, 3. V. 12, 3: Desgleichen. Leg.: Dignitas amicorum vivas cum tuis feliciter pie. Florenz, Mus. arch. — S. 9. 12 f. 52. 81 f.
333. 181, 4. V. 12, 4: Desgleichen. Leg.: Bieulius dign(itas a)micorum vivas pie zeses. Brit. Mus. Garr.: fu in Urbania. — S. 9. 12 f. 52. 81 f.
334. 181, 5. V. 12, 5: Desgleichen. Leg.: Dignitas amicorum vivas cum tuis zeses. Vat. Bibl. — S. 9. 12 f. 24. 52 f. 81 f.
335. 181, 6. V. 12, 6 (Olivieri, a. a. O., Tav. II): Desgleichen. Pesaro, Mus. Olivieri. — S. 9. 12. 52. 55.

336. 182, 1. V. 13, 1 (Perret IV. 26. 43): Desgleichen. — ? (nicht Vat. Bibl.). S. 8. 12 f. 52.
337. 182, 2. V. 13, 2: Diese und die folgenden Nummern ohne Christus. Vat. Bibl. — S. 9. 12 f. 52. 61.
338. 182, 3. V. 13, 3: Vat. Bibl. — S. 10. 12 f. 52.
339. 182, 4. V. 13, 4: Vat. Bibl. — S. 9. 12 f. 52.
340. 182, 5. V. 13, 5: Florenz, Mus. arch. — S. 9. 12 f. 52.
341. 182, 6. V. 13, 6: } Vat. Bibl. — S. 9. 12 f. 52.
342. 183, 1. V. 14, 1: }
343. 183, 2. V. 14, 2 (Buon. 16, 1). — ? — S. 9. 12 f. 49. 52 f.
344. 183, 2. V. 14, 4: Brit. Mus. — S. 9. 12 f. 49.
345. 183, 6. V. 14, 6 (Bold. 197, 8 bis). — ? — S. 8. 12 f. 23. 25. 49.
346*. Garr. zu 183, 6 (p. 152): Desgleichen. Verona, Mus.
347. 183, 6a. 14, 6a: Fragm. Berlin. Antiqu. Glasinv. n. 2161. — S. 10. 12.
348. 183, 8. V. 14, 8 (Bold. 197, 8): Leg.: Dignitas amicorum vivas cum tuis feliciter zeses. — ? — S. 9. 13. 23. 49. 81 f.
349. 184, 1. V. 15, 1: } Vat. Bibl. — S. 10. 12 f. 23. 49.
350. 184, 2. V. 15, 2: }
351. 184, 3. V. 15, 3 (Bold. 514, 72): Bekränzender Chr. wie in n. 330. Leg.: Hilaris (vivas cu)m tuis omnibus feliciter semper im pace Dei ..... — ? — S. 9. 12 f. 49 f. 81.
352. 184, 4. V. 15, 4: Florenz, Mus. arch. — S. 8. 12 f. 23. 49. 82.
353. 184, 5. V. 15, 5: Petr. et Paul. Vat. Bibl. — S. 9. 12 f. 49.
354. — V. 39, 3 (Text 4) (Bold. 202, 22). — ?
355. V. 39, 7a (Abb. der ganzen Tasse 7b 203, 11) (Bold. 191, 1. 2). — ? — S. 2. 52. 78.
356. RQS VI. 1892, Taf. IX, 1: München, Nat.-Mus. Katal. (s. n. 93) n. 1197. 1688 in Regensburg gefunden. Abb. etwas verkleinert, Orig. ca. 16 cm Durchm. — S. 12 f. 48 ff.
357*. Notice etc. (s. n. 95) p. 44 n. 26.

Fragmente mit nur teilweis erhaltenen Namen:

358. 170, 5. — Chr. wie in n. 331: ... Paulus. London, Wilshere. — S. 9. 24. 52 f.
359. 179, 3. V. 10, 3: .... Pitr. Vat. Bibl. — S. 10. 12. 52.
360. 180, 4. V. 11, 9: (P)etrus ... Brit. Mus. — S. 12 f. 52.
361. 180, 7. V. 11, 7 (Text 6): Petrus ... Leg.: (Dig)nitas amicorum (pi)e zes(es cum tuis omni)bus. Vat. Bibl. — S. 9. 12 f. 52. 81 f.
362. 192, 3. V. 23, 3: .. tru. P. ... Bologna, Mus. — S. 9. 12 f. 49.
363. 192, 5. V. 23, 5: .. trus .. ulus. Bologna, Mus. — S. 10. 12. 49.
364. RS III, Tav. XVII, 2: .. etr.s Paulus. Nur das Petrusstück in der Vat. Bibl. — S. 9. 12. 52.
365. RS III, Tav. XVII, 3: Paulus. Vat. Bibl. — S. 9. 12.
366*. Armellini, Cronichetta mensuale etc. 1875, p. 90: Petrus. — ? Auf dem Palatin in der Nähe des sogen. Stadion gefunden.
367*. ... Paulus. Rom, Campo santo.
368*. Petr s ... } Brit. Mus.
369*. ... Paul s }

5. Petrus und Paulus mit andern vereinigt.

(Vgl. n. 108. 306.)

370. 178, 6. V. 9, 6 (Bianchini, a. a. O. [s. n. 118], II, 247) mit Maria. — ? In S. Agnese gefunden. — S. 9. 13. 50. 57. 85.
371. 178, 7. V. 9, 7: Desgleichen. Paris, Zealinska. — S. 9. 14. 50. 57 f. 85.

372. 190, 1. V. 21, 1: Mit Annes (Agnes). Zeses. Vat. Bibl. — S. 10. 13. 49 f. 57 f. 81. 85.
373. 190, 3. V. 21, 3 (Buon. 14, 1): Desgleichen. Ane. — ? 1687 in S Ponziano gefunden. — S. 10. 13. 50. 57 f. 85.
374. 190, 4. V. 21, 4: Desgleichen. Acne. Vat. Bibl. — S. 9. 14. 51. 57 f. 85.
375. 190, 6. V. 21, 6: Mit Peregrina. Vat. Bibl. — ? (nicht mehr deutlich erkennbar). — S. 10. 13. 19. 50. 57. 85.
376. 189, 7. V. 20, 7 (Buon. 16, 2): Mit Laurentius. — ? — S. 9. 14. 49. 53 f. 85.
377. 192, 1. V. 23, 1: Mit Sustus Damas. — ? (nicht Vat. Bibl.). — S. 9. 14. 23. 30. 49. 52. 55. 85. 87.
378. 186, 7. V. 17, 7 (Bold. 212, 1): Petrus Saulus Justus Sam(?) — ? Aus S. Priscilla. — S. 15. 23. 30. 51 f. 55. 85. 87.
379. 192, 2. V. 23, 2: Mit Pastor Damas. Vat. Bibl. — S. 9. 14. 23. 30. 51 f. 54 f. 85. 87.
380. 194, 1. V. 25, 1: Mit Julius Sustus. — ? (Garr.: Rom, Capobianco). — S. 10. 14. 25. 54 f. 85.
381. 186, 1. V. 17, 1 (Olivieri, a. a. O., Tav. III): Mit 3 Personen, deren Namen fehlen. Pesaro, Mus. Olivieri. — S. 9. 14. 51.
382. 186, 4. V. 17, 4: Desgleichen. Florenz, Mus. arch. — S. 9. 14. 51.
383. 187, 5. V. 18, 5: Mit Lucas Julius Sustus . . (ein Name fehlt). Vat. Bibl. — S. 8. 15. 51. 59. 85.
384. 186, 5. V. 17, 5: (Pau)lus Timo(teus) Silvanu(s). Namen fehlen. Mus. Kirch. (schwer erkennbar). — S. 9. 15. 51. 59. 85.
385. 187, 6. V. 18, 6 (Olivieri, a. a. O., Tav. III): Petrus (J)ulius Justus Judas. — Paulus und ein anderer Name fehlen. Pesaro, Mus. Olivieri. — S. 8. 15. 51. 58. 85. 88.
386. 188, 6. V. 19, 6: Fragm. Nur Paulus Felix sind von 6 Namen erhalten. — ? (einst Rom, mus. borg. di Propag.). — S. 8. 15. 16. 51. 58. 85.
387. 194, 4. V. 25, 4: . . . es Petrus Lucas Sustus. 3 Namen fehlen. ? (Garr.: Rom, Capobianco). — S. 9. 15. 51. 85.

6. Maria (vgl. n. 370 f.).

388. 178, 10. V. 9, 10: — ? (nicht Vat. Bibl.). — S. 8. 11 f. 24. 58. 85.
389. 178, 11. V. 9, 11: Mara. Vat. Bibl. — S. 8. 11 f. 24. 57 f. 85.

7. Agnes (vgl. n. 372 ff.).

390. 190, 2. V. 21, 2: Annes. — ? (nicht Vat. Bibl.). — S. 10. 11 f. 57. 85.
391. 190, 5. V. 21, 5 (Buon. 21, 1): Acne. Vat. Bibl. — S. 9. 11 f. 57. 85.
392. 191, 1. V. 22, 1: Angne. Vat. Bibl. — S. 8. 11 f. 52. 57. 85.
393. 191, 3 (V. 22, 3 nach Bold. 201, 19): Anne. Vat. Bibl. — S. 8. 11 f. 24. 57 f. 85.
394. 191, 4. V. 22, 4) (Buon. 18, 2): Desgleichen. — ? — S. 8. 11 f. 58. 85.
395. 191, 7. V. 22, 7: Fragm. An . . Florenz, Mus. arch. — S. 9. 11. 57. 85.
396. Coll. A. Dutuit, 1897, Pl. 119 n. 132: Fragm. Anna(?). Rouen, Dutuit (viell. ein Fragm. von n. 399).
397. Westdeutsche Ztschr. III. 1884, Taf. VII, 1: Fragm. Acne. Köln, F. Merkens. Bei S. Severin gefunden. Nimbus von weisser, emailartig glänzender Färbung.
398. Winziges Fragm. . . . ne. Vat. Bibl.

8. Agnes mit Maria und andern vereinigt.

399. 191, 2. V. 22, 2 (Mus. Sanclement. numism. select. 1809, Tab. 41, 2): Annc. Mara. — ? (s. n. 396). — S. 9. 12. 58. 85.
400. 191, 8. V. 22, 8: Agnes. Maria. Bologna, Mus. — S. 8. 12 f. 23. 57 f. 85.
401. 191, 5. V. 22, 5 (Bold. 194, 3): Vincentius Agnes Poltus (Hippolytus). — ? Aus S. Callisto. — S. 8. 13. 55. 58. 85. 91.

9. Verschiedene (s. Abt. 1 u. 5 u. Text S. 85).

402. 188, 1. V. 19, 1: Callistus. Paris, Bibl. nat. Cab. des méd. — S. 8. 12. 30. 52. 85.
403. 189, 4. V. 20, 4: Cyp(rianus). Vat. Bibl. Med. mit braungrünem Grunde. — S. 8. 12. 54.
404. 189, 1. V. 20, 1: Fragm. Laurentius . . . — ane vivas in Cr(isto et in) Laurentio. — ? (nicht Vat. Bibl. — S. 12. 18. 23. 25. 53. 81. 85.
405. 189, 2. V. 20, 2: Desgleichen. Vi(c)to(r viv)as in nomine Laure(n)ti. Vat. Bibl. — S. 9. 11. 53. 81 f. 85.
406*. Bull. 1879, p. 135: Desgleichen („chiaramente indicato dal nome"). — ? (einst in Anagni, monastero della Carità).
407. 189, 6. V. 20, 6: Laurentius Cripranus (= Cyprianus). Leg.: Hilaris vivas cum tuis feliciter semper refrigeris im pace dei. Vat. Bibl. Auftrag von rot. — S. 9. 12 f. 23. 53. 72. 81 f. 85.
408. 188, 2. V. 19, 2: Marcellinu(s). Vat. Bibl. — S. 8. 12. 30. 55.
409. 193, 4. V. 24, 4 (Buon. 14, 3): Simon Joannes. Leg.: Dignitas amicorum pie zeses. — ? — S. 9. 12 f. 53. 81 f. 85. 87.
410. 193, 3. V. 24, 3: Simon Jonanes (Joannes). Vat. Bibl. — S. 8. 12 f. 53. 85. 87.
411. 170, 4. — Fragm. Desgleichen mit bekränzendem Chr. — . . . Cri)stus Joanes. Leg.: (Dig)nitas amicor(um . . . — London, Wilshere. — — S. 9. 52. 82. 85.
412. 193, 1. V. 24, 1: Sustus Timoteus. Brit. Mus. — S. 8. 12 f. 53. 85.
413. 193, 3. V. 24, 3: Desgleichen. Vat. Bibl. — S. 8. 12 f. 53. 85.
414. 193, 8 (Text 7) V. 24, 8 (ergänzt nach Aringhi, ed. Rom. II, 405 ed. Par. II, 194): Desgleichen. Florenz, Mus. arch. — S. 9. 12 f. 53. 85.
415. 193, 9. V. 24, 9 (Text 7): Desgleichen. Vat. Bibl. — S. 8. 12 f. 53. 85.
416. 193, 2. V. 24, 2: Fragm. — . . . eu . . Sustus. — ? (Garr.: Rom, Deloletti). — S. 8. 13. 85.
417. 193, 6. V. 24, 6: Fragm. . . . . Timoteus. — ? (Garr. Bologna, Blancani). — S. 8. 12 f. 53. 85.
418. 188, 5. V. 17, 5 (Text 4): Genesius Lucas. Vat. Bibl. Auftrag von blau und dunkelrot. — S. 2. 10. 13. 54. 85.
419. 192, 6. V. 23, 6 (Olivieri, a. a. O., tav. II): Justus Protus. Pesaro, Mus. Olivieri. — S. 9. 12 f. 53. 85. 88.
420. 185, 8. V. 16, 8: Ursus Dion. London, Wilshere. — S. 9. 12 f. 54. 85.
421*. Bull. 1879, p. 135: Busto virile col nome Justus. Anagni, monastero della Carità. Med.
422. 194, 2. V. 25, 2: Simon Damas Petrus Florus. Vat. Bibl. — S. 9. 14. 30 f. 42. 55. 85 ff.
423*. Bull. 1894, p. 141: Fragm. — . . . (F)LORVS. Vat. Bibl. Aus S. Ermete. — S. 31. 85.
424. 194, 6. V. 25, 6: Simon Tomas Petrus Filpus (Philippus). — ? (nicht Vat. Bibl.). — S. 8. 14. 31. 55. 85 ff.
425. 194, 5. V. 25, 5: Fragm. Im Centr. . . rus. Am Rande: Ippoitus

(Hippolytus) Timoteus ... 3 Namen fehlen. Vat. Bibl. — S. 8. 15. 51. 85.

426. 194, 8. V. 25, 8: Fragm. Simon Damas Sus(tus) ... 3 Namen fehlen. Brit. Mus. — S. 8. 15. 30. 85. 87.

427. 169, 2. V. 19, 1: Fragm. Pastor ... 3 Namen fehlen. Vat. Bibl. — S. 10. 15. 85.

428. RQS VI. 1892, Taf. IX, 2: Fragm. (Pas?)tor. München, Nat.-Mus. Verz. (s. n. 93) n. 1200a. Ebendort wo n. 356 gefunden. — S. 10. 85.

429. 185, 9. V. 16, 9 (Perret IV. 23, 21): P(aulus?). — ? 1849 in S. Pretestato gefunden. — S. 10. 12. 19. 48.

10. Namenlose Figuren und Fragmente.

430. Abb. 4, S. 56: Kleiner Kopf mit +. Med. mit rotem Grunde. Strassburg, Forrer (Amulet).

431. 185, 6. V. 16, 6: Sitzender Apostel(?). Florenz, Mus. arch. Med. — S. 10. 12.

432. 185, 4. V. 16, 4: Vat. Bibl. Desgleichen mit blauem Grunde. — S. 12.

433. 178, 8. V. 9, 8: Namenlose weibl. Orans. Leg.: Dulcis anima pie zeses vivas. Vat. Bibl. — S. 9. 11 f. 55 f. 81. 83.

434 *. Desgleichen. Fragm. Berlin, Antiqu. Glasinv. n. 2159.

435. 185, 1. V. 16, 1: Zwei namenlose männl. Brustbilder. — ? (nicht Vat. Bibl.). — S. 9. 12. 19. 54.

436 *. Vetri², p. 147: Desgleichen. Wien, k. k. Hofmuseum.

437. 180, 2. V. 11, 2: Zwei stehende männl. Fig. Monogr. in der Mitte. — Vat. Bibl. — S. 10. 12 f. 23. 54.

438 *. Zwei Brustbilder m. Monogr. (crux monogr.). Typen der Apostel Petrus und Paulus. Krakau, Mus. Czartoryski. — S. 78.

439. 180, 9. V. 11, 6 (Text 7): Monogr. zw. zwei (sitzenden?) Fig. Fragm. Vat. Bibl. — S. 8. 23.

440. 193, 7. V. 24, 7 (Text 9): Fragm. Zwei sitzende Fig. Vat. Bibl.

441. 179, 10. V. 10, 10: Fragm. Zwei (oder mehrere) stehende Fig., darunter (4) Fische. ? (Garr.: Rom, Capobianco.)

442. 187, 3. V. 18, 3: Mittelbrustbild von 6 andern und einer stehenden Fig. umgeben. Vat. Bibl. — S. 9. 15.

443. 181, 7 (Bull. 1872, Tav. IX, 5): Fragm. Kranzspendender Chr. — ? (de Rossi: Rom, G. B. Milani). — S. 13.

444. 181, 8. V. 39, 2: Fragm. Desgleichen. Cris(tus). Würzburg, Univ.-Samml. Verz. (s. n. 70), S. 41 n. 71. — S. 9.

445. 187, 8. V. 39, 11: Aehnl. Fragm. ... in (deo?). Vat. Bibl. — S. 81.

446 *. Bull. 1881, p. 119. Fragm. Desgleichen.

447 *. Fragm. Desgleichen. Vat. Bibl.

448. 187, 7. — Fragm. Männl. Kopf. — ? (Garr.: Rom, Capobianco).

449. RQS VI. 1892, Taf. II, 2 Fragm. (2 Fig.) Rom, Campo santo.

450. Armellini, a. a. O. (s. n. 141), Taf. IX, 1: Fragm. Zwei männl. Brustbilder. — ?

451 *. Desgleichen. Krakau, Mus. Czartoryski.

452 *. Bull. 1882, p. 173.

453 *. Fragm. Zwei Köpfe mit den Typen von Petrus und Paulus. Berlin, Antiqu. Glasinv. n. 2160.

454 *. Fragm. (zwei sitzende Fig.). Sessel und Spuren der r. sitzenden Fig. Brit. Mus.

455. } Armellini, a. a. O. (s. n. 141), Tav. IX, 4. 5: Fragm. — ? Aus S. Agnese.
456. }

VI. Verschiedene Darstellungen.

457. B. Jb. Heft 76. 1883, S. 76: 5 Köpfe, nach E. aus'm Weerth symbolische Darstellung des Universums. Bonn, Vereins-Samml. Aus S. Agnese. Abb. in doppelter Gr. Ohne Deckglas. Kl. Reliquienbehältnis.

458. 202, 5. V. 33, 5 (Olivieri, a. a. O., Tav. IV, 8): Münzhaufen. Leg.: (Fel)ix vivas cum tuis omn(ibus . .). Pesaro, Mus. Olivieri. CJL 7026. — S. 9. 25 f. 81 f.

459. 203, 7. V. 39, 10: Fragm. Tempelfassade (?) . . in Deo. Brit. Mus. — S. 8. 81.

460. Bull. 1882, Tav. VII, 3: Pflanze mit dunkelroten Blüten. Hodor suavis. Vat. Bibl. Aus CJL 7058. Deckglas fehlt.

461*. Altar mit Opfergaben. Berlin, Antiqu. Glasinv. n. 2157. Med. mit gelbbraunem Grunde.

462. 176, 17. V. 31, 5: Körbchen. Vat. Bibl. Med. mit blauem Grunde. — S. 10.

463*. Kl. Stern auf blauem Grunde, wie n. 292. Vat. Bibl.

VII. Kleine, meist figurenlose Fragmente mit Inschriftresten.

464. 200, 8. V. 32, 8: Rolle . . . . ies . . Brit. Mus.

465. —. V. 39, 12: . . . . es . . . — ? (einst Le Blant).

466. Perret IV. 33. 106: Pre . . . . (viv)as in ☧.

467*. Vetri², p. 219: . . . . Antiocus? CJL 7017.

468*. Vetri², p. 115: . . . ma pie zese(s) . . . ? (nicht Mus. Kirch.). CJL 7052.

469*. Cat. de la Coll. A. Castellani, p. 23 n. 218: . . . Pela(g)i. — ? CJL 7062.

470*. Notice etc. (s. n. 95), p. 44 n. 29.

471*. Ebenda n. 30.

472*. . d.u)lci(s anima) } Kl. Fragm. Brit. Mus.
473*. . . Pet)rus . . . }

474. Kl. Fragm. Auf d. innern Fläche . . m . . , auf d. Rande . . . sti . . . Rom, Mus. Lat. Aus Ostia.

475*. Catal. de la coll. A. Castellani, p. 23 n. 215: Fond de coupe avec couronne et légende (fruste) dorée.

476*. Catal. du Musée Fol. Antiqu. IIe partie 1875, p. 509 n. 3635. Zwei Fragm.

477*. RS III, p. 173: Sulla calce un frammento di vetro cimiteriale, le cui lettere o figure sono indicernibili. S. Callisto (S. Sotere).

478*. Bull. 1884—85, p. 133: Fragmente. Sogen. S. Saturnino.

479*. Einige arg verstümmelte, nicht erkennbare Fragmente. Vat. Bibl.

480*. Catal. des musées et coll. archéol de l'Algérie et de la Tunisie. Musée Aloui IIe fasc. 1897, p. 264 n. 50: „Amulette en verre blanc doré. Long., 0 m 030, Carthage".

481*. Ebenda, n. 51: „Deux petites Queues Torses en verre doré. Diam. 0 m 065. Carthage".

482*. Ebenda, n. 60: „Anse pointue en verre blanc doré. Carthagé".

VIII. Goldverzierung ausserhalb der Gefässböden.

(Vgl. auch n. 295. 481 f.)

483. 203, 10. V. 39, 9 (s. Text): Fragm. (Garr.: Mus. Kirch.).

484. 168, 1. 2 (Disch, Röm. Glas. Taf. II. III.): Becher in der Technik der sogen. Pseudodiatreta mit Putten und Blumen bemalt. Petersburg, Erem. In Köln bei S. Ursula gefunden. Ein Kenner wie Dr. Fröhner in Paris

hält dies und das folgende ganz ähnl. Exemplar für echt. Damit wird meine Bemerkung auf S. 2, Anm. 4 hinfällig.

485 *. Desgleichen. Paris, Privatbesitz (Zealinska).

486 *. } Zwei Schalen mit feinem Ornament. Brit. Mus. — S. 77.
487 *. }

488. Catal. du Musée Fol. (s. n. 476), Pl. XI, 1. p. 509 n. 3634. Lampe grècque. Aehnl. Ornament wie auf den beiden vorigen Nummern.

489. Perret IV. 31. 89: Tasse mit Inschrift am obern Rande: πιε ζησαις εν αγαθοις. ? Aus S. Thrasone.

490. RQS VI. 1892, Taf. II, 3: Flaschenhals mit der Inschr.: pie zeses in deo. Rom, Campo santo.

491 *. Flaschenhals mit vertikalen Goldstreifen. Rom, Mus. Lat. Aus Ostia.

492 *. B. Jb. Heft 63. 1878, S. 100, Anm. 1: „Med. mit ansteigenden Gefässwänden". Verona, Mus. civico.

IX. Gravierte (geätzte) oder geschnittene mit Gold (und Email) verzierte Gläser.

493. Garr. 490, 7. V. 5, 7: Jüdische Kultgegenstände s. n. 161 ff.: (A)nima du(lcis . . Fragm., stark gewölbt. Vat. Bibl. — S. 11.

494. Garr. 464, 3 (Perret IV. 26. 48). Männl. Orans mit Monogr. (crux monogr.).

495. Catal. du Musée Fol. (s. n. 476), Pl. XI, 2, S. 509 n. 3633: Fragm. Untere Hälfte einer männl. Fig.

496. B. Jb. Heft 76. 1883, S. 71. Heft 90. 1891, S. 13: Stadtansicht. Fragm. Bonn, Prov.-Mus. 1857 in Köln am Katharinengraben gefunden.

X. Mittelalterliche und moderne Goldgläser.

Wie schon S. 41, Anm. 1 angedeutet worden ist, muss ich auf Grund des dort besprochenen vat. Exemplars (n. 76) Garr.'s Verdikt über eine ganze Reihe von G., meist mit Porträts, anzweifeln. Dass Mitte des vorigen Jahrh.'s G. imitiert worden sind, ist eine durch Caylus (Recueil d'antiquits. Tome IIIe. 1759, p. 195: „Ce moyen à été retrouvé à Rome, il y a très-peu d'années; j'en ai jugé par quelques morceaux très-bien traités: on s'en est servi pour tromper les Etrangers; mais celui qui possédoit ce petit secret est mort sans le publier") bezeugte Thatsache. Ob aber die Fälschungen bis an den Anfang des 18. oder gar ins 17. Jahrh. zurückreichen, erscheint mir zweifelhaft, wie ich denn verschiedene von Garr. beanstandete G. im Einverständnis mit dem Bearbeiter im CJL. unter die echten aufgenommen habe. Ich stelle einige früh- und spätmittelalterliche Exemplare voran — eine Sammlung der in Cenninis Technik (s. Text, S. 4 f.) gearbeiteten Goldmalereien auf (einfaches) Glas wäre wünschenswert —, und lasse dann das verdächtige Material in der bisher beobachteten Ordnung folgen, bemerke nur, dass ich von der Unechtheit der n. 537 f. überzeugt bin.

497. Forrer, frühchr. Altert. v. Achmim, 1893. Taf. XVII, 17. 18: Apostelfigur? frühmittelalterl. Strassburg, Forrer. Prag, Lanna. — Aehnl. Exemplar Grossenhain, Zschille. Aus Köln. Einfaches Glas, auf der Rückseite mit Gold, roter und grüner Farbe bemalt.

498 *. Mehrere byzantinische Gläser mit Heiligenbildern, die ich zu publizieren gedenke. — S. 4.

499. — V. 42, 1 (Text 2) (Perret IV. 33, 103): Kreuzigungsgruppe, ca 14. Jahrh. Vat. Bibl.? Aehnliche Arbeiten der gleichen Zeit in Paris, Clunymuseum.

500 *. Petrus und Paulus l. u. r. von einem Med., auf dem der bärtige Christus im Kreuznimbus dargestellt ist. Rom, Kirch. Schlüssel bei Petrus (erst seit dem 7. Jahrh.) und Schwert bei Paulus (nicht vor dem 8.) kennzeichnen die Arbeit als mittelalterlich. Vgl. Ficker, Apostel, S. 155.

501. Catal. A. Castellani, p. 23 n. 217: „Angle gauche supérieur (fragment) d'une plaque carrée . . . Saint nimbé présentant une coupe à un vicillard. Légende en lettres superposées: sc se".

502. — V. 41, 2: Inschr.: Non unda letalis est ausa Constanti ferre quam licuit ferro corona. Vat. Bibl.?

503. D'Orville, Sicula ed. Burmannus. 1764, p. 123 A. Zwei Morraspieler. — ?
504*. Vetri², p. 225: „busto di un auriga circense". Bologna, Mus.
505*. Bucher, Die Glassammlg. des K. K. österr. Mus. 1888, S. 46, Jnv. n. 5717: Med. mit einem Bildnisse und der Umschrift: Atius Balbi f.
506. D'Orville, a. a. O.: Männl. bärtiges Brustbild. Bal . . . — ?
507. V. 42, 7 (Zacharias, Excursus per Italiam I. p. 121, tab. IV?): Junge Frau und zwei Kinder. Βουνερι Κεραμι. Brescia, Mus.
508. D'Orville, a. a. O.: Ehepaar, Brustbilder. L. Cecilius M. Libert(us). ? (Garr. V.², p. 225: Louvre).
509. The Archaeological Journal. VIII. 1851, p. 170: Knabe. M. Cecilius, s. Garr. V.², p. 231.
510. 40, 3 (Buon. 25, 1): Knabe. Cerontius. Kassel, Museum.
511*. Vetri², p. 228: Jüngling. T. Clodius Victor. — ? (nach D'Agincourt, Mus. Kirch.).
512*. Vetri², p. 231: Knabe. M. Cocceius Onesimus. Bologna, Mus.
513. V. 42, 6 (Ferret IV. 33. 104): Mann und Knabe. Fortunatus Zenobius. Paris, Louvre.
514. D'Orville, a. a. O.: Ehepaar und ein Knabe. Pelagius Corneli crilara (verkehrt). — ?
515. Caylus, Recueil III. Pl. LIII, 2, p. 193 ff. Mädchen (Sklavin). Sappo Flacillae. — ? (Deville 43, 1 ist eine schlechte Reproduktion).
516. V. 42, 4: Knabe. Simplici dulcis. Vat. Bibl.
517. V. 42, 8 (Buon. 25, 2): Ehepaar. Sittacus Cericia. Kassel, Mus.
518*. Vetri², p. 226: Zwei Männer. Pie zeses ... lentinus Crispi ... Bologna, Mus.
519. V. 41, 1 (Bottari II, Titelbl. pref. p. XXIII. — Farbig bei Perret IV. 21, 5): Männl. Brustbild. — . . . . .? c pie zeses. Zeichn. Vat. Bibl.
520. D'Orville, a. a. O.: Zwei jugendliche Brustbilder. Pie zeses. — ?
521*. Vetri², p. 226. Desgleichen. Bologna, Mus.
522*. Vetri², p. 225. Männl. Portr. Ebenda.
523*. Ebenda. Mann mit Trompete. Paris, Privatbesitz.
524*. Ebenda. Knabe. Ebenda.
525*. Ebenda. Mann in Tunika und Pallium. Ebenda.
526. V. 40, 4: Männl. Brustbild im Lorbeerkranz. Mus. Kirch.
527. V. 41, 3: Männl. Brustbild mit Palme. — ?
528. V. 42, 9 (Ficoroni, La bolla d'oro 1732, p. 11. Ficoroni erwähnt p. 12. zwei Gläser ähnl. Technik): Aus den Trümmern von Tusculum. England, Privatbesitz. Blauer Grund.
529. V. 31, 6 (Perret III. 14, 1): Mutter und Kind. (Perret: Mr. de Laborde.)
530. D'Orville, a. a. O. Jugendl. Brustbild. — ?
531. Ebenda. Knabe. — ?
532. Ebenda. Männl. bartloses Brustbild. — ?
533. Ebenda. Männl. Brustbild von Jagdszenen umgeben. — ?
533 a, b*. Zwei G. im Southkensingtonmuseum in London mit männl. Brustbildern (mir erst nach dem Drucke in unzureichender Photogr. bekannt geworden.)
534. V. 42, 1: Ehepaar. Auf dem Rande Weintraube, Viergespann und Eberjagd. — ? (D'Agincourt: Mus. Kirch.).
535. V. 42, 3 (Buon. 25, 3): Ehepaar und Knabe. Vat. Bibl.
536. (J. H. Leichius), De diptychis veterum etc. 1743. Tab. ad p. XV.: Ehepaar und Knabe. Vivas in ☧.
537. Catal. du Musée Fol. (s. n. 476), Pl. XI, 3, S. 274 n. 2645. Petrus und Paulus. — ?
538. Nuovo Bull. III. 1897, p. 13. Monogr. (☧) mit den Buchstaben S P zur Seite.

Nachtrag.

Der gütigen Mitteilung des Herrn Oberkonservator v. Kieseritzky zufolge besitzt das Museum der Kaiserl. Eremitage in Petersburg ausser den unter n. 199 und 484 verzeichneten G. noch 4 andere, die, wie folgt, nachzutragen sind:

174a*: Nackte Frau e. f. mit Schamgebärde. (In Dargels Catalogue de la collection Basilewsky, der mir bei der Ausarbeitung des Verz. nicht zugänglich war, n. 50.)

185a*: Opferung Isaaks (Darcel, n. 48).

306a*: Fragment einer n. 300 ähnlichen Schale. Stehende Männer, welche Kartuschen tragen. Inschr.: Florus. Petrus... Vom Mittelmedaillon mit dem Brustbilde Christi ist noch ein Stück mit den Buchstaben CR... erhalten (Darcel, n. 49).

314a*: Brust e. f., bärtiger Kopf im Profil n. l., l. im Grunde eine Rolle, r. eine Rosette. Inschr.: PETRVS.

Herrn Dr. W. Fröhner in Paris verdanke ich die folgenden Bemerkungen: Im Auktionskatalog des Baron Jérome Pichon, Paris 1897 ist unter n. 217 ein n. 129 meines Verzeichnisses sehr ähnliches, als 129a* einzuschiebendes G., wie folgt, beschrieben:

„Il représente les bustes de deux époux, de face, l'homme portant la toge laticlave, la femme, une robe à bords brodés. Légende: PIE ZESES. Fleurettes dans le champ; bordure radiée et ponctuée. — Diam. 0,083."

Die früher im Besitze der inzwischen verstorbenen Gräfin Zealinska in Paris befindlichen Gläser sind in die „Collections du Château de Goluchów" übergegangen und haben soeben durch W. Fröhner eine prächtige farbige Publikation erfahren. (Verres chrétiens à figures d'or décrits par W. Fröhner. Paris 1899. Separatabzug, nicht im Handel.)

Dementsprechend bitte ich die Ortsangaben folgender n. meines Verzeichnisses zu verbessern:

55 = Pl. XIX. n. 151.
68 = „ XIX. „ 150.
106 = „ XX. „ 154.
107 = „ XX. „ 153 (hier deutlich Rufine).
162 = „ XVIII. „ 148.
165 = „ XVIII. „ 149.
371 = „ XIX. „ 152.
485 = „ XXI, XXII. n. 155.

Wie von 485, so liegt auch von 21 a b in Pl. XXII. n. 157 die Abbildung vor.

Fröhners Beschreibung lautet:

„Fond de coupe trouvé à Cologne. Légende circulaire en or: (S)ANTVS (sic) . PAULVS . APO(stolus). Au centre, le monogramme chrétien, avec les croisillons en diagonale. Double bordure ponctuée, l'une autour du monogramme, l'autre autour de la légende. Belle irisation métallique. Diam. 0,048."

Pl. XXII. n. 158 gleicht 158 und ist deshalb als 158 a einzuschieben:

„Petit médaillon en verre bleu translucide, le décor en or. Il représente la colombe eucharistique, à. g., éployée et tenant au bec un rameau d'olivier. Diam. 0,022."

Schliesslich ist als 462 a nachzutragen, Pl. XXII. n. 156:

„Fond de coupe, trouvé à Cologne. Le médaillon, rouge et or, figure un panier rempli de fruits ou de fleurs et derrière lui, un canard tourné à g. Ce sont les symboles de l'Automne. Diam. du médaillon 0,031."

Bemerkt sei noch, dass sich im Museum von Strassburg (unter den aus dem Nachlasse des Mailänders Morbio erworbenen Antiquitäten der Elsässischen Altertumssammlung) ein in der gleichen Technik und mit dem gleichen Motive wie n. 22 verzierter Gefässboden befindet: die krause Verzierung weiss, die untere Horizontallinie blaugrün; nur die Buchstaben der zweiten Zeile lassen sich verstehen. Sie besagen (von unten gesehen): MEL.

Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) in Freiburg i. B., Leipzig, Tübingen.

Die christlichen Inschriften

der

Rheinlande.

Herausgegeben von

Dr. F. X. Kraus,

Geheimem Hofrat und Professor an der Universität zu Freiburg i. B.

In 2 Theilen.

Mit 31 Lichtdrucktafeln und zahlreichen in den Text gedruckten Abbildungen.
4. M. 80.—

Die

Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden.

Beschreibende Statistik

im Auftrage des Grossherzogl. Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts

und in Verbindung mit

Oberbaudirektor Dr. **J. Durm,** Professor Dr. **A. v. Oechelhäuser,**
Oberbaurat **K. Schäfer** und Geheimen Hofrat Dr. **E. Wagner**

herausgegeben von

Dr. F. X. Kraus,

Geheimem Hofrat und Professor an der Universität zu Freiburg i. B.

Lex. 8. Mit zahlreichen Textillustrationen.

I. Band: Kreis Konstanz. Kartoniert M. 16.— Geb. M. 20.—

II. Band: Kreis Villingen. Kartoniert M. 5.— Geb. M. 9.—

III. Band: Kreis Waldshut. Beigabe Atlas, enthaltend 12 Tafeln in gr. Fol. (Schatz von St. Blasien, jetzt St. Paul.) Kartoniert M. 8.— Geb. M. 12.— Atlas apart M. 3.—

IV. Band: Kreis Mosbach. 1. Abteilung: Amtsbezirk Wertheim. Kartoniert M. 8.— Geb. M. 12.—

— „ — 2. Abteilung: Amtsbezirk Tauberbischofsheim. Kartoniert M. 6.50. Geb. M. 10.50.

Luca Signorelli's

Illustrationen

zu

Dante's Divina Commedia.

Zum ersten Mal herausgegeben

von

Dr. F. X. Kraus,

Geheimem Hofrat und Professor an der Universität zu Freiburg i. B.

Gr. 4. M. 12.— In weiss Ganzleinen geb. M. 15.—

GETTY CENTER LIBRARY

3 3125 00599 5101

Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) in Freiburg i. B., Leipzig, Tübingen.

Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften

aus dem

Gebiet der Theologie und Religionsgeschichte.

8.

Bernoulli, C. A., Das Konzil von Nicäa. M. —.80.

Bertholet, A., Der Verfassungsentwurf des Hesekiel in seiner religionsgeschichtlichen Bedeutung. M. —.80.

Bertholet, A., Die israelitischen Vorstellungen vom Zustand nach dem Tode. **1899.** M. —.80.

Duhm, B., Das Geheimnis in der Religion. M. —.60.

Duhm, B., Die Entstehung des Alten Testaments. M. —.60.

Fries, S. A., Moderne Darstellungen der Geschichte Israels. M. —.60.

Krüger, G., Die Entstehung des Neuen Testaments. M. —.60.

Löhr, M., Der Missionsgedanke im Alten Testament. Ein Beitrag zur alttestamentlichen Religionsgeschichte. M. —.80.

Martensen Larsen, H., Jesus und die Religionsgeschichte. M. —.60.

Meyer, A., Die moderne Forschung über die Geschichte des Urchristentums. M. 1.20.

Michelet, S., Israels Propheten als Träger der Offenbarung. M. —.60.

Sabatier, A., Die Religion und die moderne Kultur. M. —.80.

Saussaye, P. D., Chantepie de la, Die vergleichende Religionsforschung und der religiöse Glaube. M. —.60.

Soederblom, N., Die Religion u. die soziale Entwickelung. M. 1.60.

Wernle, P., Paulus als Heidenmissionar. **1899.** M. —.75.

Wildeboer, G., Jahvedienst und Volksreligion in Israel in ihrem gegenseitigen Verhältnis. **1899.** M. —.80.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.